Die Technik des Romans bei George Meredith

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät Sekt. I

der

Ludwig-Maximilians-Universität München

eingereicht am 27. März 1912

von

Adam Brendel

aus Pettendorf.

ACAD. LUDD. BAT. BIBL.

München 1912.

Genehmigt auf Antrag der Herren:
Professoren Dr. Sieper und Dr. Vossler.

F. Bruckmann A. G., München

Benützte Bücher.

The Works of George Meredith; Pocket Edition, London 1906, (by Archibald Constable):

	Die in der Abhandlung gebrauchten Abkürzungen:
The Ordeal of Richard Feverel	"R. F."
Evan Harrington	"Evan H."
Sandra Belloni (früher: Emilia in England)	"Sandra B."
Rhoda Fleming	"Rh. Fl."
Vittoria	"Vitt."
The Adventures of Harry Richmond	"Harry R."
Beauchamp's Career	"B.'s C."
The Egoist	"The Eg."
The Tragic Comedians	"The Trag. C."
Diana of the Crossways	"Diana."
One of Our Conquerors	"One of Our C."
Lord Ormont and His Aminta	"Lord Orm."
The Amazing Marriage	"The Am. M."
The Shaving of Shagpat	"The Shaving."
Short Stories	
An Essay on Comedy	"Essay."
Poems Vol. I	
Poems Vol. II	

Richardson, The History of Sir Charles Grandison, London 1754.
Richardson, Clarissa Harlowe.
Th. L. Peacock: Headlong Hall, Nightmare Abbey; Maid Marian; Crotchet Castle. Standard Novels No. 57, London 1837.
Jean Paul: Hesperus; Quintus Fixlein; Titan (Ausgabe Hempel).
Th. Carlyle: Critical and Misc. Essays vol. I, II, III, London 1840.
Sartor Resartus, London 1840.

H. Mielke, Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts. 1890.
Fr. Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883.
Carl Schmidt, Der moderne Roman, Osnabrück 1908.
Shian, Der deutsche Roman seit Goethe, Görlitz 1904.
Alois Brandl, Die Entstehung des engl. Romans, Herrig's Archiv, Neue Serie, Bd. 5, 1900.
Cross, The development of the English Novel, New York 1899.
R. Wülker, Geschichte der engl. Literatur, 2. Auflage.
E. Engel, Geschichte der deutschen Literatur.

Richard Le Gallienne, George Meredith; Some Characteristics, London 1890, Sixth Edition 1905.
Hannah Lynch, G. M. A Study, London 1891.
Walter Jerrold, G. M. 1902.
G. M. Trevelyan, The Poetry and Philosophy of G. M., London 1907.
May Sturge Henderson, G. M.: Novelist, Poet, Reformer, London 1907.
E. J. Bailey, The Novels of G. M. New York 1907.
R. H. P. Curle, Aspects of G. M. London 1908.
J. Moffat, G. M. A Primer to the Novels, London 1909.
J. A. Hammerton, G. M. in Anecdote and Criticism, London 1909.
Leon Kellner, Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Victoria, Leipzig 1909.
Eduard Engel, Geschichte der englischen Literatur.
"Westminster Review," July 1864. Novels with a Purpose ("R. F." and "Emilia in England"), by Justin Mc Carthy.
"Revue des Deux Mondes", Juin 15, 1867: Le Roman Anglais Contemporain.
James Thomson, A Note on Mr. G. M. May 1876.
„ „ Essays and Phantasies, p 289—95, London 1881.
R. L. Stevenson, A Gossip on Romance ("Longman's Magazine" No. 1, Nov. 1882).
R. L. Stevenson, British Weekly, May 13, 1887.
"The Fortnightly Review," June 1886, G. M.'s Novels. by W. L. Courtney.
"National Review," Oct. 1889, Fiction-Plethoric and Anæmic. by Wm. Watson.
"The Contemporary Review," Oct. 1888, G. M.'s Novels, by J. M. Barrie.
"Great Thoughts," G. M. Oct 4, 1890.
"The Edinburgh Review," Jan. 1895, Mr. M.'s Novels.
"The Fortnightly Review," May 1896, The Women of G. M.
"The Quaterly Review," July 1897, G. M.'s Novels.
"Macmillan's Magazine," March 1902, Samuel Richardson and G. M.
"North-American Review," Nov. 1906, G. M. by R. Le Gallienne.
Karl Federn, Essays 1905. (G. M.)
"National Review," Nov. 1907. (G. M.)
"Oliver Elton," Modern Studies. London 1907, p. 228–244.
W. Henley, Views and Reviews, p. 43.
Justin Mc Carthy, Reminiscences I, p. 374.
"The Fortnightly Review," July 1909, Some Recollections of G.M., by E. Clodd.
"The Fortnightly Review," July 1909, The Poetry of G. M. by J. C. Bailey.
"The Fortnightly Review," August 1909, G. M. As Publisher's Reader.
"The Contemporary Review," Dec. 1909, G. M.'s Women by R. Piggott.
"The Academy," June 19, 1909, G. M.'s "Genius" by Edwin Ridley.
"The Quaterly Review," Jan. 1910, G. M. by P. Lubbock.
"The Nineteenth Century," Febr. 1910, G. M. and Education by Foster Watson.
"The Athenaeum", July 9, 1859, p. 48 ("R. F."); April 30, 1864 ("Sandra B."), Oct. 14, 1865, p. 495 ("Rh. Fl."); Febr. 23, 1867, p. 248 ("Vitt."); Nov. 4, 1871, p. 590 („Harry R."); Jan. 1, 1876, p. 19 ("B.'s C."); Nov. 1, 1879, p. 555 ("The Eg."); Jan. 8, 1881, ("The Trag. C."), March 14, 1885, pp. 339, 340 ("Diana").
"Saturday Review," July 9, 1859 pp. 48, 49 ("R. F."); Jan. 19, 1861 ("Evan H."); May 28, 1864, p. 660 ("Sandra B."); Oct 14, 1865, p. 489 ("Rh. Fl."); Feb. 2, 1867, p. 149 ("Vitt."); May 13, 1876 ("B.'s C."); Nov. 15, 1879, p. 607 ("The Eg."); Mar. 21, 1885, pp. 389, 390 ("Diana").

"The Academy," Jan. 15, 1876, p. 51 ("B.'s C."); Nov. 22, 1879, p. 369 ("The Eg."); Feb. 28, 1885, p. 147 ("Diana").

G. v. Schulze Gaevernitz, Th. Carlyles Welt- und Gesellschaftsanschauung, Dresden 1893.

Helene v. Racowitza (geb. v. Dönniges), Meine Beziehungen zu Ferdinand Lassale, Breslau 1879.

B. Becker, Enthüllungen über das tragische Lebensende F. Lassale's. Schleiz 1868.

„Deutsche Rundschau" XXX, 12 (1904), G. M.; **„Freistatt"** VI, 36, G. M. von F. P. Greve.

„Die Nation" XXII, 20, Der Egoist von L. Kellner.

H. Pape, Jean Paul als Quelle von Thomas Carlyle's Anschauungen und Stil, Rostocker Diss. 1904.

Hyperion (München), 9. Heft (1909), Ueber G. M. von Arthur Symons.

Inhalt.

pag.

A. Einleitung: Die Kritiker 9
B. Äußere Einflüsse und ihre Umarbeitung in den Romanen.
1. Literarische Anregungen und Reminiszenzen 13
2 Selbsterlebtes 28
3. Zeitgeschichtliches 29
C. Weltanschauung.
1. Dichterische Persönlichkeit 32
2. Naturphilosophie und Ethik 33
3. Gesellschaftskritik — Comic Spirit 36
D. Stoffe und Probleme 39
E. Stil.
1. Anpassungsfähigkeit desselben an die zu beschreibenden Personen und Situationen 45
2. Aphorismen 48
3. Metaphern 49
F. Charakteristik.
1. Meredith's Grundsätze über Handlung und Charaktere 54
2. Impressionistische Kunst der Charakterzeichnung durch
a) den Autor und die vorkommenden Personen 55
b) die Erzählung 59
c) den Dialog 61
d) die Comödie 63
e) den Humor 64
f) die Tragödie 65
G. Die Charaktere.
1. Die Bedeutung der verschiedenen Rassen und Nationalitäten . . . 69
2. Die Behandlung der Charaktere nach Altersstufen 70
3. Die ganz spezielle Gestaltung der Frauencharaktere 72
H. Dramatisch-epischer Aufbau der Romane 74
Versuch einer Einteilung derselben 81
Analyse von drei charakteristischen Romanen 82
J. Schluß 110

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545808_0013

A. Einleitung — Meredith's Kritiker.

Es hat wohl keinen genialen Dichter gegeben, über den die Meinungen so weit auseinander gegangen sind, als Meredith. Der friedliebende, allem literarischen Lärm abholde Einsiedler von Boxhill in Surrey war jahrelang der Zankapfel der englischen Literaturpäpste, und nachdem man in England allmählich die Streitaxt begraben (— ein gut Teil der Meredithtöter fristet noch eine karge „interessante" Existenz) und in unserem Dichter einen der größten Romanziers Englands, wenn nicht aller Zeiten, anerkannt hat, beginnen die kritischen Be- und Verurteilungen auch in Deutschland. Hier sind M.'s Romane seit dem Jahre 1904 in Übersetzungen von Paul Greve und Julie Sotteck bei zwei Verlegern zugleich erschienen.

Von den einander widersprechenden Urteilen der englischen und deutschen Kritiker sei nun hier eine kleine Auslese gegeben.

Courtney, der M. im Grunde nicht verwirft, sagt, sein Stil ist "never easy or flowing" [1]) und "it is impossible to attribute to our author the gift of style .... except in a very special sense". Wm. Watson, der berühmteste Meredithgegner, nennt den Stil des "Egoist" "detestable" und der Ausdruck "intellectual coxcombry" könne "adequately describe the airs of superiority, the affectation of originality, the sham profundities, the counterfeit subtleties, the pseudo — oracularisms of this book." [2]) Dagegen sagt James Thomson (die Dichter der jüngeren Generation, wie Swinburne, Stevenson, Thomson etc. sind immer mit entschiedener Betonung des Genialen für M. eingetreten — Swinburne schon 1862 für "Modern Love" in einem Brief an den "Spectator", vom 7. Juni): "His style is very various and flexible, flowing freely in whatever measures the subject and the mood may dictate. At its best it is so beautiful in simple Saxon, so majestic in rhythm, so noble with noble imagery, so pregnant with meaning, so vital and intensive, that it must be ranked among the supreme achievements of our literature." [3]) Wm. Watson läßt M.'s Dialog überhaupt nicht gelten: "it is not dialogue, but a series of mental percussions, its hard staccato movement and brittle snipsnap . . . tires the reader" [2]); während J. Thomson diesen Dialog als den glänzendsten seit Shakspere ansieht, "it is full of life and reality, flexible and rich in the genuine unexpected, marked with the keenest distinction more like the keen — witted French than the slow and clumsy English." [3]) In einer Zuschrift an "The Academy" (June 19, 1909) bemerkt ein gewisser Edwin Ridley über den "Eg.": "never was there perpetrated in the name of

[1]) Fortn. Rev. vol. XLV, 1886 (p. 778).
[2]) The National Rev. Oct. 1889.
[3]) Essays and Phantasies, London 1881.

'literature' a more chaotic production outside the portals of a madhouse." Die Äußerung dieser unbekannten Größe ist nur deshalb hier angeführt, weil sie für einen gewissen Prozentsatz des englischen Publikums charakteristisch ist, und weil es Verwunderung erregt, daß ein so unverständiger Angriff im "Academy" zugelassen werden konnte, kurz nach dem Tod des gefeierten Dichters. Freilich folgte in einer späteren Nummer eine Erwiderung; sie ist aber matt genug ausgefallen. Auch Leon Kellner lehnt den "Eg.", das originellste Erzeugnis M.'s, mit der folgenden Bemerkung ab: „Hat es jemals in irgend einem Lande der Welt einen solchen Menschen gegeben? Ich glaube nicht; hat es einen solchen gegeben, so war er kein Egoist, sondern ein Idiot" [1]). Als ob sich Shakspere darum gekümmert hätte, ob wir jemals unter den Menschenkindern einen King Lear, einen Hamlet entdecken würden! Genügt es nicht, daß die Charaktere in des Dichters Phantasie und durch dessen Kunst auch im Geiste der Leser leben? Und daß der "Eg." für sich lebt, daß er auch vieles mit uns allen gemein hat, das muß jeder fühlen, der eine gewisse Veranlagung für Selbstbeobachtung und Selbstobjektivierung besitzt. Der feingeistige R. L. Stevenson hat sich nicht gescheut, sich mit einzelnen Charakterseiten des "Eg." zu identifizieren. Er sagt: "It is yourself that is hunted down; these are your own faults that are dragged into day and numbered, with lingering relish, with cruel cunning and precision... I think Willoughby an unmanly but a very serviceable exposure of myself." [2]) Zugleich erzählt er, daß eines Tages ein junger Mann in größter Seelenangst zu M. gekommen sei: " 'This is too bad of you,' he cried, 'Willoughby is me.' 'No, my dear fellow,' said the author; 'he is all of us.' " [2]) Also scheint es doch solche Menschen zu geben, die im Egoisten ein peinliches Spiegelbild ihres eigenen egoistischen Wesens erkennen.

Sehr verschieden sind auch die Ansichten über den Wert der einzelnen Bücher M.'s. Hannah Lynch nennt "B.'s C." "a dull book, almost unreadable." [3]) Im übrigen ist sie sehr begeistert für M.'s Werke, die sie auch ziemlich kritisch behandelt; nur "The Trag. C." preist sie etwas übermäßig, da sie wohl von dem zugrunde liegenden Buch der Helene v. Racowitza nichts weiß. Im Gegensatz zu ihr lobt Eduard Engel neben M.'s früheren Romanen "B.'s C." ganz besonders [4]). In seiner Vorliebe für diesen Roman hat Engel zufällig M. selbst auf seiner Seite: "Sometimes "Harry R." is my favourite, but Iam inclined to give the palm to "B.'s C." There is a breezy human interest about it; and the plot has a consistency and logical evolution which "R. F." lacks..." [5]) Richard Le Gallienne (neben Hannah Lynch hat sein bekanntes geistreiches Buch am frühesten und am erfolgreichsten für die Verbreitung M.'s gesorgt) hält zuerst (1891) "The Eg." für die

---

[1]) Die Engl. Lit. im Zeitalter der Königin Victoria, Leipzig 1909: George M.
[2]) British Weekly, May 13, 1887.
[3]) G M., A. Study (p. 114).
[4]) Geschichte der engl. Lit. (M. G.) (p. 403).
[5]) Fortn. Rev. July 1909 (G. M.) (p. 24).

größte Leistung; in einem Postskriptum einer späteren Auflage (1899) sagt er: "My old conviction grows stronger that it will be "R. F." and perhaps no other of his novels, "Love in the Valley", "Modern Love", and perhaps no other of his poems, that will keep his name alive in English literature." [1]) J. Thomson zieht "Sandra B." und "Vitt." vor[2]), Stevenson "The Eg.", J. M. Barrie [3]) "Harry R.", W. Watson preist als das Höchste "that astonishing feat of unbridled fancy": "The Shav. of Sh." [4]), der oben genannte Edwin Ridley bringt gar noch heraus, daß das Rühmlichste bei M. seine "Pastorals" seien.

Den allgemeinsten Beifall hat "R. F.", auch bei den deutschen Kritikern Ernst Groth [5]), L. Kellner, gefunden (Karl Federn nennt den "Eg." das stärkste Buch M.'s) [6]). Das rührt wohl daher, daß jener Erstlingsroman noch alle glänzenden Seiten des M.'schen Geistes in gleichem Verhältnis enthält; auch lassen sich von diesem Buche Fäden zur traditionellen Dichtung, zu Dickens und Thackeray leichter ziehen als vom "Eg.", dem geräuschlosen Seelendrama weniger Menschen, wo der Humor und die Naturromantik fast vollständig zurücktreten, wo die ungreifbarsten Seelenregungen und Entwicklungen in einer eigens dazu modellierten Sprache behandelt werden. M. wendet durchaus sein originellstes Kunstmittel an: die unbarmherzigste und feinste psychologische Analyse. Er wendet sich an Leser "who, as it were, from some slight hint of the straws, will feel the winds of March when they do not blow". (R. F. XXV, p. 189.)

Am schlimmsten erging es in der Kritik den letzten Romanen M.'s. ("One of our C.," "Lord Orm.", "The Am. M."). Die tiefe Lebensphilosophie, die fast aus jeder Seite spricht, wird meist nicht beachtet. Man bekrittelt immer nur den Stil, der ja auch manche recht krause, viele Leser zur Verzweiflung bringende Stellen aufweist. Aber dafür entschädigen wieder die interessanten Charakterprobleme, die bis zu kaum wahrnehmbarer Feinheit gesponnen werden. Hier sei das typische Urteil eines jener Kritiker gegeben, der auch "B.'s C." zu den „sinnlosen" Romanen rechnet: "We have found as little meaning and certainly less of moral in M.'s last novels. The style is exceptionally involved and the purpose is phenomenally obscure." Dann fügt er hinzu: "As the mystic of fiction M. takes precedence before Browning, the mystic of poetry." [7]) Hannah Lynch sagt, entgegen dieser Behauptung: "Browning is fifty times more obscure, more rugged, more difficult." [8])

Aber darin ist sich der ebengenannte Reviewer mit den meisten Kritikern einig, daß M. eine Ausnahmeerscheinung bildet und daß seine Romane von größtem Interesse sind: "M.'s novels are an excep-

---

[1]) G. M. Some Char. 6th Ed. 1905 (p. 177).
[2]) Essays and Phantasies L. 1881.
[3]) Cont. Rev. Oct. 1888.
[4]) National Rev. Oct. 1889.
[5]) Die Grenzboten, L. XVI.
[6]) Zukunft, Bd. 44.
[7]) The Edinburgh Rev. vol. 181 (1895) (p. 56).
[8]) G. M. A Study . . (p. 16).

tionally curious and interesting study, because they stand alone in England." [1])

Also lauten die Stimmen der berufsmäßigen Kritik. Meredith war von allem Anfang auf die ablehnende Haltung der Öffentlichkeit gefaßt. Er hat sich keinen Hehl aus seiner abschreckenden Originalität gemacht. Mit den Jahren hat er sich immer mehr zum Nachteil seiner letzten Werke in eine unnahbare stilistische Manier verbissen. Daß er dreißig Jahre von der allgemeinen Kritik totgeschwiegen wurde, hat ihn in seinen innersten Empfindungen nicht besonders aufgeregt. Aber gelegentlich konnte er es doch nicht verwinden, den Kritikern etwas am Zeug zu flicken. Von "R. F." bis zu "The Am. M." finden sich mehr oder weniger deutliche Anspielungen auf die lieblose Ablehnung seiner Romane seitens der landläufigen Kritik. Am bittersten hat er sich in folgender Stelle geäußert: "Here are a set of fellows who arm themselves with whips and stand in the public thoroughfare to make any man of real genius run the gauntlet down their ranks till he comes out flayed at the other extremity! What constitutes their right to be there?" [2])

Was ihnen ein Recht zu dieser öffentlichen Auspeitschung gibt? Vielleicht die ungeheuerlich seltsame und neuartige Darstellung dieses Autors, die Einkleidung einer tiefen, moralisch-philosophischen Tendenz in einen anscheinend wunderlich-zerrissenen, mehr andeutenden, als scharf umschreibenden Stil, der stetige Fortschritt einer raffinierten Seelenanalyse mit einer komplizierten äußeren Handlung. Diese Eigentümlichkeiten müssen jeden Leser, der zum erstenmal unvorbereitet an die Lektüre eines Meredith'schen Romans herantritt, besonders wenn er gar mit so schwierigen Werken wie "R. F.", "The Eg." oder "Diana" und die allerletzten Romane beginnt, mit Entrüstung über die scheinbar zusammenhanglose Form erfüllen. In der Tat hat auch die gescheite Frau Carlyles, als ihr Meredith "R. F." überreichte, diesen Roman nach der Lektüre von nur einigen Seiten unmutig auf den Boden geworfen. Doch hatten sie die wenigen Zeilen wiederum so gefesselt, daß sie das Buch aufhob und zu Ende las [3]).

Wie Jane Welsh, so ist es vielleicht schon vielen Lesern ergangen, die von der Fremdartigkeit des M.'schen Stils abgestoßen, aber auch wieder gefesselt worden sind und sich erst nach langwieriger Lektüre zu treuen Freunden des Dichters bekannt haben.

Die meisten Verurteilungen des großen Engländers rühren wohl auch davon her, daß viele Vertreter der Tageskritik begreiflicherweise nicht über die nötige Zeit verfügten, um sich in Meredith's Werke einzulesen. Zum vollen Verständnis des Autors genügt es nicht, daß man nur einen seiner bedeutendsten Romane, vielleicht den viel genannten "R. F." oder den spröderen "Eg." liest. Jeder Roman hat seine eigene Struktur und seine eigenen Charaktere; dazu kommt, daß die verschiedenen Äußerungen der durchaus geschlossenen Weltanschauung des Dichters über sämtliche Romane zerstreut sind und

[1]) The Edinburgh Rev. vol. 181 (1895), (p. 58).
[2]) "Sandra B" XL III (p. 384).
[3]) Vgl. The Fortnightly Rev. July 1909, Clodd. Recollections.

daß er gerade an den entlegensten und verborgensten Stellen der Kapitel bedeutsame Sätze seines Glaubensbekenntnisses ausspricht.

Die folgende Abhandlung, die beitragen soll, einen Weg zur seltsamen Kunst M.'s zu bahnen, wird sich also gliedern:

Zunächst werden die Beziehungen des Autors zur Gegenwart und zur Vergangenheit festgestellt; daran schließt sich die Erörterung der ihn zur Abfassung von Romanen nötigenden Weltanschauung; sodann folgt die Behandlung seiner Stoffe und Probleme, des Stils, der Charakteristik, der Verteilung der Charaktere und endlich des Aufbaues, bei dem die genaue Analyse eines leichter zu lesenden Romans zugrunde gelegt wird.

B. Äußere Einflüsse und ihre Umarbeitung in den Romanen.

M. hat eine ungeheuere Belesenheit; er kennt fast alle bedeutenden Werke des klassischen Altertums, der englischen, französischen, deutschen, italienischen, spanischen Literatur. In seinem "Essay on Comedy" gibt er eine Probe seiner Literaturkenntnis. Sollte er nicht einige Dichter angetroffen haben, die seinen persönlichen Neigungen besonders zusagten? Sicherlich; aber es ist sehr schwierig bei M. die Spuren seiner Lektüre nachzuweisen, geschweige denn Nachahmungen aufzudecken. Sein alles durchdringender Intellekt war so rastlos tätig, daß jeder Gedanke, jedes Gebilde der Phantasie ganz bewußt in Worte gekleidet wurde. M. war sich vielleicht, wie kein zweiter Dichter, über den Prozeß, sowie über die Produkte seines künstlerischen Schaffens ganz erstaunlich klar. "Like Shakspere he is a man of genius, who is a clever man as well; and he seems to prefer his cleverness to his genius." [1]) Aus Vergeßlichkeit und Gedächtnisschwäche (Clodd rühmt sein "wonderful memory" [2]) konnte er sich keiner Nachahmungen schuldig machen. M. hat einen so weiten Gedankenkreis, er hat so mannigfaltige und so zahlreiche Charaktere, ein so kunstvolles, abwechslungsreiches plot, daß seine Romane einzelne Züge mit anderen dichterischen Werken gemein haben müssen, da eben auch im Menschenleben gewisse documents humains immer wiederkehren. Man könnte leicht bei Molière oder Shakspere einige ähnliche Situationen und Charaktere feststellen: Die Unterredung der Lady Wathin mit Diana (chap. XXIII, p. 223 f.), in der erstere die ihrem Gatten entlaufene Diana zur Rückkehr bewegen will, erinnert an die Szene zwischen Célimène und Arsinoé im 3. Akt, 4. Szene von "Le Misanthrope". Tartuffe und Alceste haben unter den Sentimentalen M.'s manche Verwandte. Die Charakteristik Alceste's

---

[1]) **The Academy Nov. 22, 1879. W. E. Henley: "The Eg."**
[2]) **Fortn. Rev. July 1909 (p. 22).**

trifft öfters auf Fleetwood's Empfindlichkeit zu. (Fleetwood's Flucht vor der Welt, um Mönch zu werden — Alceste sucht die Wüste auf!) Von M.'s Verständnis und Begeisterung für Shakspere's Charaktere zeugen längere Ausführungen über Hamlet ("The Trag. C." III, IV) und über einige Hauptcharaktere ("Harry R." II).

Von großer Bedeutung für Meredith's Stellung zur Frauenfrage, für seine Zeichnung mancher Charaktere, sowie für seine ganze Romanstruktur ist ohne Zweifel Richardson gewesen.

Die Frau, die zur Zeit Spenser's und Shakspere's eine geachtete Stellung im Leben wie in der Dichtung einnahm, wurde in der Restaurationszeit immer mehr mißachtet und entwürdigt. Ein Swift, ein Addison etc., sahen in den weiblichen Charakteren nur Zielscheiben ihres Witzes und ihrer Satire. Erst Richardson versuchte, die Frau wieder zu der einflußreichen Rolle zu erziehen, die sie in der Renaissancezeit spielte. In dieser Beziehung ist Richardson ein Vorläufer M.'s. Beide treten für eine freie Bildung, für ein selbständiges Seelenleben der Frau ein, deren Fehltritte, wenn sie in Liebe und Leidenschaft begangen wurden, sie entschuldigen. Ihre besten Frauencharaktere sind sehr gebildet: Clarissa führt ein Tagebuch und treibt Geschichte und Theologie, Miß Byron ist im Französischen und Italienischen unterrichtet und kann sich gewandt in Gespräche über allgemeine Gegenstände einlassen. Miß Charlotte Grandison versteht französisch und italienisch zu lesen und zu schreiben und hat sich viel mit Geschichte und Geographie beschäftigt. Fast alle Frauen Richardson's sind gegenseitiger Freundschaft fähig, z. B. Clarissa Harlowe und Anne Howe; Lady Clementine öffnet der ihr treu ergebenen Miß Byron ihr Herz, obwohl sie beide zugleich unsterblich in den unübertrefflichen Tugendhelden Sir Charles Grandison verliebt sind. Sie empfinden gegeneinander keine Spur von Eifersucht.

Auch M. hat sehr gelehrte Frauen, die gute Freundschaft halten. Diana und Lady Dunstane treiben naturwissenschaftliche und politische Studien; beide verbindet ein rührendes Freundschaftsverhältnis. (Hannah Lynch ist entzückt, daß M. die Freundschaft zwischen Frauen für möglich hält.) Auch die romantische Lätitia Dale und die in klassischen Sprachen unterrichtete Clara Middleton verstehen sich gut und vertrauen sich ihre Geheimnisse an, obwohl sie beide den gleichen Bewerber haben, den ganz täuschend mit Sir Charles Grandison verwandten Sir Willoughby Patterne. Endlich sei noch an das Freundschaftsverhältnis zwischen Emilia Belloni und Georgiana Ford erinnert, die beide intime geistige Beziehungen zu Merthyr Powys unterhalten. Das Schicksal der unglücklichen Dahlia Fleming erinnert lebhaft an Clarissa Harlowe's Geschichte. Beide Frauen wurzeln tief in den ethischen Prinzipien einer strengen Familientradition und gehen infolge der unerbittlichen Moral ihres Elternhauses zugrunde. Richardsons Tendenz ist ja vor allem, "to instruct handsome girls, who were obliged to go out on service ... how to avoid the snares that might be laid against their virtue." In der Einleitung zu "Sir Charles Grandison" spricht er sich aber auch über die andere Absicht bei der Abfassung von "Clarissa Harlowe" aus. Er wollte

"afford a warning to parents against forcing the inclinations of their children in the most important article of their lives." Auch bei Meredith bildet der Kampf gegen die ungerechte Bevormundung des Individuums seitens der Familie oder der Gesellschaft, worunter am meisten das schwächere Geschlecht zu leiden hat, eines der Hauptziele seiner Kunst. Unter der gleichen engherzigen Familienmoral wie Clarissa Harlowe muß auch Dahlia leiden. Beide Frauen geben sich mit Leib und Seele der Gewalt echter Liebesleidenschaft hin. Sie entfremden sich dadurch den altväterlichen Anschauungen ihrer Familie und werden ausgestoßen. Als sie den Leichtsinn und die Oberflächlichkeit ihrer Verführer erfahren müssen, wenden sie sich wieder reumütig dem Elternhaus zu und betteln in unbegreiflicher Anhänglichkeit um Aufnahme. Diese wird ihnen unter harten Bedingungen und erst nach langer Beratung sämtlicher Familienmitglieder gewährt. Ihre Liebhaber, Lovelace bezw. Edward Blancove, die sich bald des an den unvergleichlichen Mädchen begangenen Unrechtes bewußt werden, begehren nun, sie zu ehelichen. Clarissa's vornehm ablehnende, aber von ihrem tiefen Gemüt zeugende Antwort lautet: "Religion enjoins me, not only to forgive injuries, but to return good for evil and I bless God for giving me that I can cheerfully obey its dictates. And accordingly I tell you, that, wherever you go, I wish you happy: And in this I mean to include every good wish." [1]) Die ganze Liebesgeschichte hat die arme Clarissa im Innersten so tief aufgewühlt, daß sie daran stirbt. Ähnliche Gefühle gegen ihren reuevollen Geliebten hat auch Dahlia. Auch sie ist durch ihre unglückliche Liebe körperlich und seelisch gebrochen worden und kümmert nur noch einige Jahre im Kreise ihrer Angehörigen dahin.

An den trostlosen Zustand Clarissa's erinnert von M.'s Frauen vor allem noch die ausgestoßene Judith [2]) und die in den Londoner Straßen umherirrende Emilia Belloni.

Von den männlichen Figuren Richardsons, die M. trotz seines bewußten Schaffens vorgeschwebt haben müssen, ist außer Lovelace besonders noch Sir Charles Grandison zu erwähnen, und zwar hat M. von diesem vor lauter Vollkommenheiten strotzenden Tugendbold manche Charakterzüge ausgerechnet für das Bild — des Egoisten Sir Willoughby Patterne verwendet. Allerdings hat er die wunderbaren Eigenschaften und Handlungen des Mustermenschen Grandison bei Sir Willoughby auf rein egoistische Motive zurückgeführt, und wenn wir den pathetischen Tugendhelden Richardson's etwas genauer ansehen, so will es uns oft bedünken, als ob es mit einer solchen Tugend, die sich in unaufhörlichen Beteuerungen ihrer Ideale, Ziele und Betätigungen ergeht, trotz der fortwährenden Anerkennung des Autors und sämtlicher Romanpersonen, nicht weit her ist.

M. hat in Sir Willoughby die Pose des Tugendhelden entlarvt und die unter schönen Gebärden und Handlungen versteckte egoistische Bestie ans Licht gezogen. Vor ihm hat allerdings schon La Roche-

[1]) "Clarissa Harlowe" IV (p. 87).
[2]) "One of our C."

foucauld in gewichtigen Sentenzen das fromme, angenehme Äußere der in der menschlichen Seele schlummernden egoistischen Triebe gebrandmarkt. M. hat das Reich des Egoismus noch viel weiter und tiefer aufgetan; er hat ihn inszeniert, er hat ihn handelnd unter eine Reihe von handelnden Personen gestellt.

Sir Charles Grandison und Sir Willoughby Patterne wachsen beide in einem Kreis von Verwandten und Freunden auf, von denen sie abgöttisch verehrt werden. Sie sind vornehm im Äußern, beinahe übertrieben höflich zuvorkommend im Verkehr, in allen Fertigkeiten und Kenntnissen, wie sie gerade die Mode verlangt, bewandert, rücksichtsvoll gegen die Gepflogenheiten ihrer Familie und Religion und von lebhaftem Patriotismus. Jeder von ihnen macht eine längere Reise ins Ausland, die für ihre geistige Entwicklung bedeutsam ist. Gegen die Armen und Bedürftigen sind sie freigebig. Ihre Bekannten suchen sie andauernd in pathetischen Tiraden von der Lauterkeit ihrer Motive zu überzeugen. Seitenlang sprechen sie von ihren innersten Gefühlen und Empfindungen. Es läßt sich wohl keine wörtliche Übereinstimmung ihrer Ausführungen nachweisen. Und doch herrscht eine verblüffende Ähnlichkeit im Tonfall, in den kurzen, nervös herausgestoßenen Sätzen, in der unausgesetzten Analyse ihres eigenen Innenlebens. Ihre Zuhörer werden von dem schrankenlosen Redeschwall sichtlich betäubt und unterworfen. Miß Byron fühlt sich in der Gegenwart ihres Ideals immer etwas verwirrt, und Clara Middleton wird lange von dem fürchterlichen Pathos des Egoisten in ihrer Entschlußfähigkeit gehemmt.

Überhaupt scheint M. von der ganzen äußeren Form der Romane Richardsons viel gelernt zu haben. Beide Schriftsteller sehen von einer genaueren Schilderung des Gegenständlichen, des Milieus, ab und verlegen sich vorwiegend auf die Analyse der menschlichen Seele. Dabei geht jeder von seiner eigenen Philosophie aus. Richardson bereitet für das Jenseits vor, seine Tendenz ist christlich-moralisch. M. will für das diesseitige Leben vorbereiten und bekehren, er fordert Anerkennung der Wirklichkeit und der Tatsachen. Seine Moral ist positivistisch und pantheistisch. Beide wählen ihre Charaktere mit Vorliebe aus den höchstgebildeten Ständen aus, bei denen sich die feinsten psychologischen Untersuchungen anstellen lassen. Die Anlage der Romane ist im Grunde rein dramatisch, die Charakteristik indirekt. Die Briefform Richardson's, in der häufige Dialoge enthalten sind, könnte man vielen, ganz indirekt vom Standpunkt eines Zuschauers berichtenden Kapiteln M.'s zugrunde legen. Bei M. selbst spielen die Briefe eine wichtige Rolle. In "Sandra B." ist Kapitel XLIII in der Form von zehn äußerst lebhaften Briefen gegeben. Manche Motive kehren bei beiden Schriftstellern wieder. Wenn Clarissa fast durchaus als stille Dulderin geschildert und von ihr gesagt wird: "Whatever the ill — usage of this excellent woman is from her relations she breaks not out into excesses", [1]) so verhält sie sich genau so, wie die unvergeßlichsten Frauengestalten M.'s, wenn sie mit tief reli-

[1]) Clarissa Harlowe, Bd. 4 (p. 105).

giöser Ergebung in das Walten des Schicksals die maßlosesten Ungebührlichkeiten seitens ihrer Eltern, ihres Verlobten oder Gemahls monatelang ertragen, bis schließlich einmal das rebellische Gefühl gegen die fortwährenden Mißhelligkeiten die Oberhand gewinnt und sie keine Fesseln und Rücksichten mehr kennen. Wenn ferner in Clarissa Harlowe [1]) die Frage, ob ein alleinstehendes Weib ein unbedacht gegebenes Versprechen oder gar einen Eid unter allen Umständen halten müsse, länger erörtert und schließlich entschieden verneint wird, so läßt auch M. seine impulsiven weiblichen Charaktere gegebene Versprechen und Eidschwüre häufig brechen, da diese Frauen in ihren Affekten die größten Torheiten begehen und versprechen. (Man vgl. bes. Emilia Belloni!)

Auch Dianas Verrat eines unter dem Siegel der Verschwiegenheit anvertrauten politischen Geheimnisses ist aus der Unberechenbarkeit weiblicher Affekthandlungen erklärlich. Richardsons Klage über die schutzlose Stellung der Frauen: "men had generally too many advantages from the weaknesses, credulity, and inexperience of the fair sex" [2]) findet sich bei M. in ähnlichen Worten an verschiedenen Stellen. Lovelace [3]), der berückend geschilderte Wollüstling, den es reizt, sich nur die widerstrebenden, nicht aber die hingebenden und demütigen Frauen zu unterwerfen, ist ein Vorläufer der M.'schen Egoisten. — Wie der tugendhafte Sir Charles Grandison protestantische Nonnenklöster für reumütige Sünderinnen errichten will, so sucht auch Richard Feverel eine gefallene Evatochter aus dem Sündenpfuhl des Lasters zu ziehen, leidet aber selbst dabei moralisch Schiffbruch. Auch längere Debatten über die Veranlagung und Überlegenheit des weiblichen Geschlechtes, besonders in "Sir Charles Grandison" [4]), die sehr zugunsten der Frauen ausfallen, sind ganz im Sinne M.'s.

Ähnliche Stellen beweisen, daß M. den großen Frauenkenner Richardson eifrig studiert und in sich hat nachwirken lassen. Allerdings fällt der ungeheuere Abstand des modernen Wahrheitssuchers von dem in der puritanischen Moral und in der farblosen literarischen Darstellung des Pseudoklassizismus Befangenen auf den ersten Blick in die Augen. Um den gewaltigen Fortschritt der M.'schen Charakteristik gegenüber der stilistischen Manier Richardsons zu zeigen, sei nur das folgende Frauenbildnis Richardson's vergleichsweise angeführt.

Miß Byron wird von Mr. Greville folgendermaßen beschrieben:

"Never was there a sweeter-tempered woman . . . . Yet with all this reigning good — nature visible in her face and manner, there is such a native dignity in all she says, in all she does, that it damps and suppresses, in the most audacious, all imaginations of bold familia-

---

[1]) Clarissa Harlowe, Bd. 1 (p. 410).
[2]) Clarissa Harlowe, Bd. 4 (p. 193).
[3]) Clarissa Harlowe, Bd. 1 (p. 157).
[4]) Vgl. Bd. VI (p. 353 ff.).

rity. . . . Her complexion is admirably fair and clear. Her forehead, so nobly free and open, shows dignity and modesty . . . ." [1])

In der Tonart dieser allgemeinen, nichtssagenden Abstraktionen geht es einige Seiten lang fort; die Haltung, das Gesicht, die Wangen, der Mund, die Nase, die Augen, das Haar, der Nacken, die Arme, die Hände, vom Kopf bis zum Fuß wird die Dame eingehend beschrieben, bis allmählich ihre vollkommen ebenmäßige Figur in all den leeren Sätzen verschwimmt. Der Phantasie werden keine sinnfälligen, kurz und kräftig hervortretenden Handhaben geboten.

Man vergleiche dagegen wie M. (S. 55) mit der ganzen Kraft dichterischen Sehens und Empfindens seine vollblütigen und doch unter erschütternden Seelenkämpfen leidenden Frauengestalten in magischem Glanze prunkvoller Metaphern vor uns hinzaubert. Wie sparsam sind die aufgewandten Mittel und wie kräftig ist die Wirkung!

Viel Anregung und Belehrung besonders für seinen Stil und seine Weltanschauung hat M. von den ihm verwandten Dichtern Jean Paul und Carlyle empfangen. Alle drei haben folgende Ähnlichkeiten [2]): Ungeheueren Wissensdurst, ausgedehnte Kenntnisse auf allen Gebieten, Heimatliebe [M. "How many have waved the adieu! And it is England nourishing, England protecting them etc. . . ." [3]) ferner "A dream of a rainy morning, in the midst of the glowing furnace, may have been the origin of the wild craving I had for my native land and Janet. The moist air of flying showers and drenched spring buds surrounded her" [4])], ein eigenes Religionssystem, Verachtung der literarischen Mode, ideale Anschauungen von der Liebe, ungeachtet eines getrübten Ehelebens, optimistische Auffassung des Todes. Alle drei hielten sich sehr viel, schreibend und denkend, unter freiem Himmel auf. M.'s Meinung vom deutschen Dichter ist: "Jean Paul Richter gives the best edition of the German Comic in the contrast of Siebenkäs with his Lenette." [5]) Wörtliche Entlehnungen lassen sich auch hier bei M. nicht nachweisen. Ein Kritiker sagt von "R. F.", dem Buche, das noch am meisten den Geist Jean Paul's atmet: "There is nothing of imitation about all this, nor is any particular passage to be easily pointed outh which seems to have been too palpably tinged with the "Titan" and "Hesperus" dyes." [6])

Hier nur zwei Stellen aus "Quintus Fixlein"

(Ausgabe Hempel):	Meredith:
„Es gibt eine Heiligkeit, die nur die Leiden geben und läutern." (p. 49.) „. . . in diesen Menschen stieg das griechische Feuer	"There is nothing the body suffers that the soul may not profit by." [7]) "For him the soul of Diana burned and it was a celes-

[1]) Clarissa Horlowe I (p. 3—10).
[2]) Vgl. H. Pape, Jean Paul als Quelle von Carlyle's Stil und Anschauungen.
[3]) "Diana" XV (p. 139).
[4]) "Harry R." LIV (p. 540).
[5]) "Essay" (p. 57).
[6]) Westminster Rev. July 1864 (Novels with a purpose) (p. 30).
[7]) Diana, chap. XLIII (p. 413).

einer mäßigen und ewigen Liebe auf, wärmte, ohne Funken zu zersprengen und loderte aufrecht, ohne zu knistern." (p. 148.)

tial radiance about her, unquenched by her shifting fortunes." [1])

"The light of every soul burns upward . . ." [2])

Was Richardson's Werke dem heutigen Leser so langweilig macht, ist außer der grenzenlosen Weitschweifigkeit und der wässerigen Moral vor allem der farblose, poesiearme Stil, der immer gleichmäßig glatt und eintönig dahinfließt. In dieser Beziehung ist M.'s Sprache ohne Zweifel von der abgerissenen, prunkvollen, nur allzu oft überladenen Schreibweise Jean Pauls bereichert worden. Wie diejenige Jean Pauls, so ist auch M.'s Erzählungsmanier abgebrochen, andeutungsweise, häufig in bilder- und reflexionsreiche Erörterungen übergehend. Mondschein und Zwielichtstimmungen spielen bei beiden Dichtern, allerdings bei M. nicht so häufig und durchaus nicht so weichlich wie bei Jean Paul, in die Szenen des Alltagslebens herein. Die folgende Naturstimmung Jean Paul's enthält den gleichen romantischen Grundton wie viele Dämmerstimmungen M.'s, bei dem allerdings alles viel fester und energischer geformt ist und viel eher zu Taten als zu hilflosen Gefühlsschwelgereien drängt. „Der Mond stieg langsam zum Himmel herauf zu seinem Thron. — Der zarte Schimmer überfloß die grüne Welt . . . es glänzte die Erde wie lächelnd im Schlafe und wollte ruhen und träumen; aber im Norden polterte unten am Himmel der heiße wilde Tag und zankte in die Nacht herüber und hob wie ein Erdbeben ein schwarzes Gebirge voll Lichtklüfte immer höher empor. Endlich erstieg Luna ihren Thron und lächelte mild über die Welt; da versank das Gewitter-Gebirge und nichts blieb, als das süße Rosenlicht, das der Aurora entgegenblüht [3])."

Das wundervoll stimmungsvolle Kap. LVIII von „Sandra B." wird folgendermaßen eingeleitet: "A sharp breath of air had passed along the dews, and all the young green of the fresh season sky, set with very dim distant stars, was in grey light round a small brilliant moon. Every space of earth lifted clear to her; the woodland listened; and in the bright silence the nightingales sang loud".

Es ist bei Jean Paul wie bei Meredith der gleiche romantische Naturzauber, der sich nur in leicht beflügelte, zerfließende Metaphern fassen läßt und der besonders für gefühlvolle Liebesszenen den richtigen Stimmungsreiz abgibt. Und doch sind solche zaubervolle Naturgemälde, die schwärmerische Menschen zu weichlichen, jede lebendige Tätigkeit untergrabenden Betrachtungen verleiten, bei M. seltener; sie bieten meist nur den Sentimentalen Gelegenheit, sich der von ihnen gehegten untätigen Beschaulichkeit hinzugeben. Bei M. soll die Natur vielmehr zu Taten anspornen; so sind denn seine Naturbilder meist mit energischer Aufbietung aller Kräfte des Intellekts und der Phantasie geformt; die Metaphern verlieren oft den romantischen Duft und Klang und zeigen das Gepräge straffer Gedankendisziplin und kräf-

[1]) Diana, chap. XXXVII (p. 353).
[2]) Diana, chap. XXXIX (p. 368).
[3]) Nach E. Kauffer, Jean Paul als Dichter und Prediger (p. 155).

tiger Anschauung. Eines der gewaltigen Alpenbilder M.'s sei hier angeführt: "Over the mountains above the Adige, the leaden fingers of an advance of the thunder — cloud pushed slowly, and on a sudden a mighty gale sat heaped black on the mountaintop and blew. Down went the heads of the poplars, the river staggered in its leap, the vale was shuddering grey. It was like the transformation in a fairy tale; Beauty had taken her old cloak abount her, and bent to calamity. The poplars streamed their length sideways, and in the pauses of the strenuous wind nodded and dashed wildly and white over the dead black water, that waxed in foam and hissed, showing its teeth like a beast enraged." [1])

Mit unverwischbarer Eindringlichkeit bleibt dieses grandiose Naturgemälde oder vielmehr dieses zuckende Naturwirken und -schaffen in unserer Phantasie haften. Mit der Gewitterstimmung Jean Pauls hat es besonders die Vermenschlichung der Naturkräfte, die Kühnheit der Metaphern gemein, die sich allerdings bei M. zu packenderer Wucht steigern und zusammendrängen. Ganz nach der Art M.'s ist von dem aus Jean Paul angeführten Naturbild die Stelle, wo der Tag in die Nacht herüberzankt und ein schwarzes Gebirge emporhebt. Das übrige ist süßlich romantisch, rein Farbe und Klang, wie der ganze Jean Paul Nahrung für kontemplative, zerrissene Gemüter. Bei Jean Paul und seinem Zeitalter bildet die Natur eben noch ein ästhetisches Objekt, höchstens einen Spiegel und Abglanz des Menschenlebens. Bei M. dagegen tritt die Natur selbständig auf, sie ist ein gewaltiger Organismus, dem auch der Mensch, aber nur als winziges Glied, angehört. Natur und Geist sind eins. Für den Menschen ist das Verständnis des Zwecks und Ziels des Weltganzen, "the Reading of Earth" von größter Wichtigkeit. Sondert er sich vom All ab, dann gerät er auf Abwege, er wird „sentimental".

Während bei Jean Paul die Naturbetrachtung immer verweichlicht, niederschmettert und zum tätigen Leben unbrauchbar macht, werden die gesunden Charaktere bei M. immer wie neubelebt und elektrisiert, sobald sie mit den Naturgewalten in Berührung kommen und deren Sinn und Leben ahnen. "The Alps have height. But the downs have swiftness. Those long stretching lines of the downs are greyhounds in full career. To look at them is to set the blood racing!" [2])

Welche Größe und Lebendigkeit in dem Bild von den langgestreckten Hügelreihen, die wie Windspiele dahinschießen! Wie sie das Blut des Beschauers schneller kreisen lassen, so ist es mit allen Naturszenerien M.'s, von deren Einfluß auf die Gesundung seelisch zerrütteter Menschenkinder später zu sprechen sein wird. Hier ist vor allem noch hinzuweisen auf die Ähnlichkeit der M.'schen Metaphern mit der Jean Paul'schen Bildersprache. Sehen wir einmal die folgende Metapherngruppe Jean Pauls an, die dem "Titan" entnommen ist und die schon stark an die Grenze des künstlerisch noch zu Rechtfertigenden geht! „Dunkel, dunkel lag dem Jüngling das Leben vor; im

---

[1]) "Vitt.", XXVIII (p. 295).
[2]) „B.'s C.", XXXIV (p. 321).

langen schwarzmarmornen Säulengang der Jahre schritten die Schmerzen als Panthertiere heran und wurden hellgefleckt unter den weglaufenden Sonnenblicken der Vergangenheit." Vergleichen wir damit die formelle, nicht die stoffliche, etwas abweichende Seite des folgenden Metaphernbündels M.'s: "Algeron waited dinnerless until the healthy — going minutes distended and swelled monstrous and horrible as viper — bitten bodies, and the venerable Signior Time became of unhealthy hue." [1]) Auf den ersten Blick fällt auf, daß diese Zeilen M.'s ganz jean-paulisch sind. Wie bei Jean Paul eine wunderliche Phantastik die Zeit und die Schmerzen zu seltsamen Lebewesen gemacht hat, so bauscht auch die maßlose Einbildungskraft des Engländers Minuten, Zeit und die Schmerzen des Hungers zu einem schreckhaften Ungeheuer auf. Die geistige Tätigkeit, die das Produkt des Deutschen und des Engländers erzeugt, ist die gleiche: es ist ein fieberhaft lebendiges Spiel der Phantasie, die beständig von witzigen Einfällen des Intellekts unterbrochen und gehetzt wird. Die Phantasie kann keine Metapher voll und breit ausmalen, sofort springt der Intellekt dazwischen, verquirlt und verwirrt ihr Gewebe und erzeugt dadurch einen Knäuel unausgeführter aber blitzartig vorbeihuschender Bilder. Was Jean Paul von einem anderen Dichter gesagt hat, gilt von ihm selbst und von M.: „Aus allen Winkeln des Gehirns krochen verborgene Einfälle hervor: jede Ähnlichkeit, jede die Stammutter einer Familie von Metaphern, sammelt ihre unähnlichen Kinder um sich, und gleich einer wandernden Mäusefamilie hängt sich ein Bild an den Schwanz des andern" [2]).

Auch das Bild von den mausartig aus dem Gehirn hervorkriechenden Gedanken findet sich bei M. in einer äußerst charakteristischen und feinen Metapher: "A little mouse of a thought scampered out of one of the chambers of his head and darted along the passages, fetching a sweat to his brows." [3])

M. hat also besonders in der Technik der Metaphern und in der koloristischen Bereicherung seines Stils von Jean Paul gelernt. Der deutsche Humorist ist für den Engländer der Vermittler der Romantik, wie sie in der Begeisterung für Farbe, Klang und Licht, für Empfindung und Stimmung in schroffem Gegensatz zum kühlen Formalismus der klassischen Richtung steht. M. läßt viele seiner jungen Männer und Frauen den Rausch romantischer Gefühle und Wallungen durchmachen. Er hat zeitlebens mit hoher Achtung vom köstlichen Zauber der Jugendromantik gesprochen. Diana spricht sich mit der folgenden wundervollen Sentenz über jene Jugendströmung aus: "The young who avoid that region escape the title of Fool at the cost of a celestial crown." [4]) Allerdings besteht zwischen der Stellung Jean Pauls und derjenigen M.'s zur Romantik der Gefühle ein tief einschneidender Unterschied. Jean Paul ist sein Lebtag nicht aus dem Widerspruch

---

[1]) "Rh. Fl.", XII (p. 89).
[2]) Nach Ed. Engel, Geschichte der deutschen Lit., S. 693.
[3]) "Diana" IX (p. 89).
[4]) "Diana" I (p. 10).

von Ideal und Wirklichkeit, von sentimentaler Verzückung und ernüchternder Alltäglichkeit herausgekommen. Unter dem gleichen Widerspruch leiden auch seine seelisch zerrissenen Romanhelden, die andauernd von krankhaften Wertherstimmungen verzehrt werden. Auch bei M. finden sich solche unglückliche Opfer einer weichen Gemütsanlage; man denke besonders an Mr. Barrett, der denn auch an seiner unpraktischen und lebensfremden Empfindsamkeit zugrunde geht. (Man vgl. die Analyse von „Sandra B.") Das ist das Gericht M.'s über die romantischen Sentimentalitäten, die nicht rechtzeitig vom Strom des Lebens und der Tatsachen abgewaschen und die mit in die Jahre der Mannheit getragen werden, in denen die Bedeutung des Lebens und der Welt schon längst erfaßt sein sollte. M. ist also nicht in der romantischen Weltschmerzelei stecken geblieben, dank des von Carlyle gepredigten Goethischen Evangeliums von der werktätigen Menschenliebe und von den Wundern des Diesseits.

M.'s Schwärmerei für Carlyle ist bekannt. Der Beweis dafür ist jener berühmte Bericht über den Verfasser der "Heroes" in "B.'s C." chap. II:

"His favourite author was one writing of Heroes, in a style resembling either early architecture or utter dilapidation, so loose and rough it seemed; a wind-in-the-orchard style, that tumbled down here and there an appreciable fruit with uncouth bluster; sentences without commencements running to abrupt endings and smoke, like waves against a seawall, learned dictionary words giving a hand to street — slang, and accents falling on them haphazard, like slant rays from driving clouds; all the pages in a breeze, the whole book producing a kind of electrical agitation in the mind and the joints."

Hat wohl jemals ein Dichter ganz im Ton eines fremden Stils seine eigene Sprache so glänzend charakterisiert, als M. hier?

Ähnliche an Carlyle's Stil erinnernde Stellen sind: „Farina" (durchaus), der Anfang von chap. XXVII ("Rh. Fl."), das Prelude des "Eg.", eine Beschreibung von Carlyle's Humor im "Essay", beginnend: "Taking a living great, though not creative, humourist to guide our description."

Besonders wirksam waren aber Carlyle's Ideen auf M. Es mögen hier einige Übereinstimmungen der beiden Denker folgen, vor allem solche, die den Grundriß von M.'s religiöser Weltanschauung bilden.

Carlyle:	Meredith:
"The truth is, men have lost their belief in the invisible .... this is not a religious age."	"In our prayers we dedicate the world to God, not calling him great for a title, no — showing him we know him great in a limitless world, lord of a truth we tend to, have not grasped." [1]
".... what religion was and should be — a thousand voiced psalm from the heart of man to his invisible Father, the fountain of all goodness, beauty, truth and	

[1] "B.'s C." XXIX (p. 268).

revealed in every revelation of these . . ." [1])

"No man now loves truth, as truth must be loved, with an infinite love . . . . .

Properly speaking, he does not believe and know it, but only thinks it . . ." [2])

"The divinity has withdrawn from the earth . . . Not Godhead, but an iron, ignoble circle of Necessity embraces all things . . . Heroic action is paralysed . . ." [3])

"By benignant fever-paroxisms is life rooting out the deep-seated, chronic diseases, and triumphs over death." [4])

"Prayer is power with in us to communicate with the desired beyond our thirsts." [1])

"Who can really think and not think hopefully." [2])

"Prayer is the recognition of laws." [3])

"We do not get to any heaven by renouncing the Mother we spring from, and when there is an eternal secret for us, it is best to believe that Earth knows, to keep near her, even in our utmost aspirations" [4])

"Death is natural" [5])

"Death among us proves us to be still not so far from the Nature — saying at every avenue to the mind: Earth makes all sweet." [6])

M. ist vor der zaghaften Ängstlichkeit Richardsons, die sich gegen die Stöße und Brandungen des Erdenlebens mit der verheißungsvollen Moral des Jenseits verschanzte, und vor der sentimentalen Unrast und Zwiespältigkeit Jean Pauls durch die Carlylesche Lehre bewahrt worden.

Carlyle hat sich mit Entschiedenheit gegen die selbstgefällige Pflege des eigenen Innenlebens, gegen einen übertriebenen Individualismus gewandt, der notwendigerweise in Isolierung des Einzelwesens, in Egoismus ausarten müßte. Das Denken und Grübeln soll nicht Selbstzweck sein, sondern nur Mittel zum Zweck. Es soll zum Handeln anleiten, zum Aufgehen des Ichs in Gemeinzwecke. Arbeit, nicht andauernde Reflexion und Selbstbespiegelung, die im letzten

[1]) Critical and Misc. Essays, vol. II (p. 162 bezw. 165).
[2]) Critical and Misc. Essays, vol. II (p. 168).
[3]) Critical and Misc. Essays, vol. III (p. 76).
[4]) Sartor Resartus (p. 198).

[1]) Lord Orm. XIV (p 160).
[2]) "Diana" XLIII (p. 413).
[3]) "B.'s C." XXIX (p. 268).
[4]) "Lord Orm." XIV (p. 160).
[5]) "Diana" XX (p. 189).
[6]) "One of our C." XLII (p. 426).

Ende zum Pessimismus führen müssen, ist der Sinn des Lebens. Das Streben des Einzelnen wie der Gesellschaft sei altruistisch, nicht individualistisch. Das Leben bedeutet nicht Wohlleben und Glückseligkeit des Individuums, sondern Kampf und Arbeit für den großen Evolutionsplan, der das Weltganze beseelt und vorwärts treibt. Sich in den geheimnisvollen Vormarsch der Tatsachen fügen, seinen Posten getreulich ausfüllen und gelegentlich in stiller Verwunderung frei von den geringsten persönlichen Gelüsten und Motiven, sich in das stetig wirkende Gesetz der Notwendigkeit versetzen, das ist wahres Leben, das ist Religion.

Auch M. bewegt sich in den gleichen Anschauungen. Der Gegensatz zwischen Egoismus, dem auf die Spitze getriebenen Individualismus, und Altruismus bildet den Grund- und Eckstein aller seiner Romane. Die Träger des individualistischen Egoismus sind seine zahlreichen Sentimentalen und Egoisten; der Altruismus wird von jenen Charakteren vertreten, die in nationaler, kosmopolitischer und sozialer Arbeit aufgehen. Es gehören zu letzterer Gruppe besonders alle Beschützer und Befürworter der Frauen. Als der höchste Vertreter des Altruismus muß B e a u c h a m p angesehen werden, nach dem M. den Begriff Beauchampism geprägt hat, als Gegensatz zum posenhaften B y r o n i s m, dem je auch Carlyle von Grund aus abgeneigt war. "Beauchampism may be said to stand for nearly everything which is the obverse of Byronism, and rarely woos your sympathy, shuns the statuesque pathetic, or any kind of posturing. For Beauchamp will not even look at happiness to mourn its absence; melodions lamentations, demoniacal scorn, are quite alien to him. His faith is in working and fighting." [1])

Aus diesen Worten spricht die gleiche Selbstverleugnung und Entsagung, die gleiche Objektivität, die gleiche Hingabe an das, was außerhalb des Persönlichen liegt, wie aus den in verschiedener Form ausgesprochenen Bekenntnissen Goethes über die Erziehung des Menschen durch Arbeit, Kampf und Leid:

„Das ist der Weisheit letzter Schluß: Nur der verdient sich Freiheit und das Leben, der täglich sie erobern muß."

„Jedes tüchtige Bestreben wendet sich aus dem Innern hinaus auf die Welt, wie Sie an allen großen Epochen sehen, die wirklich im Streben und Vorschreiten begriffen und alle objektive Naturen waren." [2])

Wie Goethe die an Innerlichkeit überreiche, subjektive Wertherzeit durchgemacht, deren Stimmungen aber allmählich abgelegt hat, so muß auch M. durch eine schmerzlich-romantische, an Torheiten und schrullenhaften Launen reiche Jugendperiode hindurchgegangen sein. Nur ein Mann, der am eigenen Wesen eine tiefe Evolution erlebt hat, konnte uns mit solchem psychologischen Scharfblick die Entwicklungsgeschichte der hoffnungsvollen aber beständig irrenden Jugend geben. M. hat in den meisten seiner Romane das Fortschreiten der jungen

[1]) "B.'s C." IV (p. 32).
[2]) Gespräch mit Eckermann vom 29. Januar 1826.

Männer vom Subjektivismus zum Objektivismus geschildert. Die persönliche Anteilnahme des Autors an den dargestellten Seelenkämpfen ist auf jeder Seite fühlbar. Daß M. die künstlerische Behandlung der Evolution des Individuums in den Bereich seines Schaffens gezogen hat, sowie die Gruppierung der Sentimentalen auf der einen Seite und der Altruisten auf der andern Seite ist sicherlich auf die Philosophie Carlyles und Goethes zurückzuführen, wenn auch manche Kennzeichen der Sentimentalen auf Jean Paul und Richardson hindeuten.

Auch in der Lehre von der Evolution der Gesellschaft hat Carlyle bestimmend auf M. eingewirkt. Die eigentümliche Mischung der radikalsten Forderungen mit konservativen Überzeugungen findet sich bei M. wie bei Carlyle. (Man denke nur an M.'s liberale Ansichten über die Ehe — in einem Interview soll er sich sogar für die Ehe auf eine gewisse Zeit ausgesprochen haben — und an seine Abneigung gegen affektierte Emanzipationsgelüste der Frauen!)

Beide Dichter stimmen mit einzelnen Bestrebungen der revolutionärsten Umsturzparteien überein, wenn es sich darum handelt, der Gesellschaft und dem Staat im Interesse gesunder Evolution einen notwendigen Ruck nach vorwärts zu geben. Um veraltete und überlebte Gesellschaftsformen niederzureißen und den berechtigten Forderungen des Zeitgeistes Platz zu schaffen, dazu bedarf es eben auch der negativen, zersetzenden Gewalttätigkeiten anarchistischer Richtungen. Daher bei M. wie bei Carlyle die seltsame Paarung konservativen und radikalen Geistes.

Richardson — Jean Paul — Carlyle, alle drei sind an der Wiege des M.'schen Genius gestanden und haben ihm etwas von ihrem Geist und ihrer Kunst auf den Lebensweg mitgegeben. An Aufregung und Verzweiflung hat M. wohl nicht soviel kosten müssen als seine literarischen Vorgänger, von den sich nur Carlyle mit Hilfe Goethescher Weltanschauung zu fröhlicher Bejahung des Lebens durchrang — Richardson's ängstlich-nervöse Zuflucht ins Jenseits macht durchaus keinen Eindruck sieghafter Kraft, ganz zu schweigen von der zwischen heidnischen und christlichen Vorstellungen hin und herpendelnden Sentimentalität Jean Pauls.

Bei M. herrscht immer ein fröhlicher, etwas stoischer Gleichmut vor, der allen Dingen ihren Lauf läßt. M.'s Romane sind erfüllt von einem satten Lebensbehagen, von einer fast materialistischen Freude am Irdischen, dem Mutterschoß der Erde Entquollenen. Häufig wiederkehrende Trinkgelage [1]), lebhaft bewegte Diners [2]), frohe Wanderungen im Sturm und Wetter und Sonnenschein [3]), Ritte [4]), Segelfahrten [5]), Ringkämpfe [6]) . . . beweisen, daß M. die psychischen mit den physischen menschlichen Erlebnissen in der glücklichsten Weise vermengt

[1]) "Evan H." XII, "Sandra B." VIII, IX u. XI, "Rh. Fl." XVIII, "The Trag. C." IV, "The Eg." XX, "One of our C." III, IV.
[2]) "R F." XXXVI, "Sandra B." XXXII, "The Eg." XXXVI, "Diana" XXX.
[3]) "R. F." XLII, "The Eg." XXVI, "The Am. M." III, IV.
[4]) "Diana" XI, „Lord Orm." XVIII—XX.
[5]) "B.'s C." XV.
[6]) "The Am. M." XVI.

hat. Wenn man sich fragt, woher M. schon frühzeitig Aufmunterung für diese sprühende Lebenslust empfangen hat, so muß man an seinen Schwiegervater Th. L. Peacock (1785—1866) denken. Peacock ist wie M. ein leidenschaftlicher Anwalt der Natur gegen die Versuche, ihre tiefsten Geheimnisse rationalistisch auszulegen, er tritt ein für einen gesunden Fortschritt im Leben und in der Philosophie — hat aber eine höllische Abneigung gegen jede verkehrte Neuerung. Er ist ein Feind des falschen Stolzes und der Anmaßung, — im übrigen ein edler, herzensguter Charakter, ganz wie M. Die größte Freude bereitet ihm der Umgang mit der Natur; doch nicht weniger Genuß verschaffen ihm seine Mahlzeiten. Mens sana in corpore sano, denkt er, ganz wie M. In seinen Romanen "there is plenty of mutton to eat, of wine to drink and of subjects to dispute about." [1])

Folgende Strophe gibt die lebenslustige Atmosphäre seiner Romane:

"We'll dine and drink and say if we think that any thing better can be;
And when we have dined with all mankind may dine as well as we." [2])

Peacock's Humor ist seicht, der Stil leicht dahinfließend und wenig originell; aber dafür hat er einige frische Frauengestalten und zechlustige Kleriker, wie wir sie auch bei M. ähnlich finden.

Peacock.

(Hier ist ein Frauencharakter: Maid Marion:)

" 'A mad girl, a mad girl,' " said the little friar.

'How a mad girl,' said brother Michael.

'Has she not beauty, grace, wit, sense, discretion, dexterity, learning and valour? She can fence and draw the long bow and play at single stick and quarter-staff.' " (Maid Marion, p.180.)

Meredith.

(Seine idealen Frauen, wie Clara Middleton, Diana, Carinthia sind mit allen körperlichen und geistigen Fähigkeiten ausgestattet.

Chillon sagt zu seiner Schwester

Carinthia:

" 'You dance will ... you ride, you swim, you have a voice for country songs at all events. And you're good at English and German; you had a French governess for a couple of years. By the way, you unterstand the use of a walking-stick in self-defence: you could handle a sword on occasion.'

'Father trained me,' said Carinthia, 'I can fire a pistol, aiming.' "

("The Am. M." VI, p.69.)

[1]) "Edinburgh Rev" L. XVIII (1839) (p. 4).
[2]) "Crotchet Castle" (p. 325).

Dr. Middleton [1]), der theologische Gelehrte und Bonvivant, hat Verwandte unter Peacock's Klerikern — z. B. Dr. Folliot [2]). Überhaupt ist Peacock ein Vorläufer M.'s, wenn er durch seinen schrullenhaften Humor als Gesellschaftskritiker auftritt, oder wenn er sich z. B. in "Melincourt" und "Headlong Hall" durch einen glänzenden Dialog auszeichnet. "The Shaving" und "Farina" haben das Phantastische mit Peacock's Romanen gemein — in "Maid Marion" und "Farina" ist der Grundgedanke der gleiche, nämlich, die mittelalterliche Gefühlsromantik und Abenteuerlust wieder zu erwecken.

Der Hauptunterschied zwischen Peacock und M. liegt im Stil, wo M. ja hauptsächlich von Jean Paul und Carlyle beeinflußt wurde. Von allen Dreien unterscheidet sich M. durch sein stärkeres künstlerisches Gefühl: sein berechnender strenger Kunstverstand dringt immer wieder durch die Abschweifungen einer überschäumenden Phantasie.

Andere Schriftsteller als die erwähnten sind für M. von unerheblicher Bedeutung gewesen.

An Dickens erinnern einige Nebenfiguren durch ihren grotesken Humor, wie Mrs. Berry ("Sa. B."), John Raikes (Evan H.).

Einige ländliche Szenen in "Rh. Fl." wären vielleicht ohne G. Eliot's Adam Bede nicht geschrieben worden.

Der gesellschaftliche Ehrgeiz, das Bestreben in eine höhere Klasse vorzurücken ("Rh. Fl.", "Evan H.", "Sandra B.") ist schon von Thackeray in seinen Romanen behandelt worden.

Von Thackeray sagt M. "his note was too monotonous" [3]); auch Dickens wird gering eingeschätzt: "Not much of him will live, because it has so little correspondence to life." [3]) William Black, bei dem er (nach einigen Kritikern) für seine Landschaftsbilder gelernt haben soll, wird ebenfalls abgelehnt: "I never cared for his novels: there is nothing in them but fishing and sunsets." [3])

M.'s Lieblingslektüre waren im Alter die Bibel und der Newgater Kalender, in seiner Jugend die arabischen Märchenbücher.

M. hat die Öffentlichkeit gescheut. "Horribly will I haunt the man who writes memoir of me." [3])

Einem Bekannten, der ihn photographieren wollte, schrieb er u. a.: "I like to see the portrait of our greatest, and of beautiful women Not being the one or the other, I fancy it will require accident or the police to subject me to operation." [4]) (Nachher hat es sich doch gefügt, daß der menschenscheue Sonderling photographiert werden konnte.) Eine Biographie, die nur von einem seiner vertrautesten Freunde geschrieben werden könnte, existiert noch nicht.

---

[1]) "The Eg."
[2]) "Crotchet Castle."
[3]) "Fortn. Rev." July 1909, Recollections .... (p. 20).
[4]) Fr. H. Evans in "The Athenæum", May 29, 1909.

Über sein Leben sind deshalb nur wenig Tatsachen bekannt. Geboren ist er 1828 in Hampshire. Seine Jugend muß nicht gerade lichtvoll gewesen sein. Vielleicht hat er in "R. F." mehr Jugenderfahrungen geschildert als man ahnt. Von seinem Vater, einem Walliser, sagt er: "He was a muddler and a fool." [1]) Seine Mutter war geistreich und schön und von irischer Abstammung. Die elterliche Ehe war unglücklich; es erfolgte die Trennung. Der Sohn wurde nun nach Deutschland geschickt und in Neuwied im Rheinland erzogen. Dieser Schritt ist ungeheuer wichtig für M.'s weitere Entwicklung. Hier in Deutschland wurde er wahrscheinlich (wenn nicht erst durch Carlyle) mit Jean Paul bekannt und in einigen Romanen, besonders in "Harry R." und "The Am. M." erkennt man seine Vertrautheit mit deutschen Naturszenerien und Gesellschaftssitten. In seinem sechzehnten Jahre kehrte er nach England zurück, studierte Rechtswissenschaft, wandte sich aber bald ganz der Poesie zu. 1849 heiratete er eine Tochter Peacock's. "The marriage was a blunder; she was nine years my senior." [1]) M. machte keinen Versuch, die unselige Heirat zu lösen; erst 1860 konnte er, nach dem Tode seiner Frau, wieder aufatmen. Einige Jahre später begann für ihn eine glücklichere Zeit durch seine Heirat mit einer Französin, die 1885 starb. Im Jahre 1866 war er als Kriegskorrespondent der Morning Post in Italien tätig. Seine andauernde Geldnot zwang ihn, die Stelle des literarischen Beirats bei Chapmann und Hall anzunehmen (mit Unterbrechungen von 1860—95). Den Lebensabend verbrachte er in einer Waldhütte in Boxhill (Surrey). Gestorben ist er am 18. Mai 1909. Zu betonen sind noch die großen Reisen, die er über ganz Westeuropa, über Italien und die Alpen ausdehnte.

Das sind ungefähr die wichtigsten Ereignisse seines Lebens, die sich in seinen Romanen spiegeln. Aber hier muß ein Umstand hervorgehoben werden, der auf M.'s Charakter ein ganz besonders vorteilhaftes Licht wirft: M. zeigt in seinen Werken nicht die geringste Verbitterung über die Ungunst seines Schicksals; in seiner alles verstehenden und verzeihenden Menschenliebe erkannte er, daß alles so kommen mußte, und Murren gegen die Vorsehung wäre sentimental gewesen.

Es braucht wohl nicht darauf hingewiesen zu werden, daß seine eigene Abstammung und die seiner zweiten Frau, sowie die Reisen nach Frankreich und Italien, ihn mehr zu den Iren und zum romanischen Völkerstamm hingezogen haben, wenigstens sind seine am vorteilhaftesten gezeichneten Charaktere durchweg nicht von rein germanischem Geblüte. Bei den Deutschen vermißt er das feine Salonleben, den Nährboden des Comic Spirit, . . doch rühmt er ihre musikalische Begabung und ihren Sinn für die mehr geistige als körperliche Erziehungsmethode. "The Germans are kings in music, we may say princes in poetry, good speculators in philosophy, and our leaders in scholarship . . . . the discipline of the comic spirit is needful to their growth." [2]) Trotzdem behandelt er Österreicher und Italiener

[1]) "Fortn. Rev." July 1900, Recollections (p. 21).
[2]) "Essay" (p. 101).

in "Vitt." ganz unparteiisch: "He who tells this tale is not a partizan; he would deal equally towards all." [1])

Die unglücklichen Eheverhältnisse seiner Eltern, sowie seine eigene mißglückte erste Ehe waren wohl auch ein Grund seiner ziemlich radikalen Stellung zum Eheproblem.

Auf seine eigene unglückliche Jugend ist es wohl auch zurückzuführen, daß M. in allen seinen Romanen das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern in den schwärzesten Farben malt. Man denke nur an "R. F.", wo der Vater den Sohn als Versuchskaninchen eines einseitigen Erziehungsideals benutzt und ins Verderben stürzt, an "Harry R.", wo ein phantastischer Vater den willigen Sohn zu den tollsten Abenteuern drängt, ihn aber dabei doch nicht an der Reinigung und Festigung seines Charakters durch das Leben hindern kann, endlich an Emilia Belloni, die ihren halbverrückten Vater wie Feuer scheut, da er sie an reiche Lebemänner verschachern will.

M. ist eigentlich der ideale Romanschriftsteller; er will ein Weltbild der Gegenwart geben. "I cannot stomach the modern historical novel anymore than I can novels which are three — fourths dialect." [2]) . . . "A novel can only reflect the moods of men and women around us." [2]) Dazu noch ein anderer Ausspruch, der einen seiner vielen Charaktere schildert, die sich gegen die Außenwelt beständig beobachtend verhalten: "He (Austin Feverel) studies us all, you know. The Pilgrim's Scrip is the abstract portraiture of his surrounding relatives." [3]) Aus diesen Äußerungen, sowie aus M.'s wiederholt betonter Treue gegen Tatsachen kann man wohl schließen, daß er wie kein zweiter die Unwelt studiert und in seinen Romanen dargestellt hat. Wie viel Ereignisse, Personen etc. aus der Umgebung M. in seinen Jugendromanen benützt hat, das läßt sich nur ahnen — nicht nachweisen wegen seiner schweigsamen Zurückhaltung und wegen seiner Kunst, die alles in die Sphäre eines ganz persönlichen Stiles hebt.

Hier seien nur einige nachweisbare Entlehnungen aus der Zeitgeschichte erwähnt.

In "Vitt.", wo M. seine Begeisterung für Italien zeigt, knüpft sich die Handlung, oder vielmehr eine Reihe von Episoden, an die Hauptereignisse des Krieges zwischen Italien und Österreich 1848—49.

"B.'s V." ist ein Ausschnitt des sozialen und politischen Lebens in England zur Zeit des Krimkrieges. Im Jahre 1868 hatte M. seinen Freund Captain Frederick Maxse, dem er schon 1862 „Moderne Love" gewidmet hatte, bei der Wahlagitation unterstützt. Dieser F. Maxse hatte auch vorher im Krimkrieg mit Auszeichnung gedient. Wegen des persönlichen Anteils des Autors an den Geschehnissen und am Schicksal des Helden ist wohl dieser Roman zu einem der reichsten und buntesten geworden.

"The Trag. C.", die Geschichte vom tragischen Lebensende Lassales, werden von M. beschrieben als "a study in a well — known

---

[1]) "Vitt." II. (p. 10).
[2]) "Fortn. Rev." July 1909, Recoll . . (p. 27).
[3]) "R. F." XXXIV (p. 295).

story." Als Grundlage diente ihm Helene v. Racowitzas Buch: „Meine Beziehungen zu F. Lassale" (Breslau 1879). Er hat diesem Buch etwas mehr als das Gerippe der Handlung entnommen. Folgende parallele Stellen (mit einigen kleinen Auslassungen) mögen es beweisen:

„Sie kennen Lassale?"
„Nein."
„Sie kennen ihn doch! So kann nur eine Dame sprechen, die Lassale kennt und seine Gedanken teilt."
„Nein gewiß nicht . . ."
„O pfui! verleugnen Sie ihn nicht!"
„Lassen Sie das den kleinen Seelen um uns her. Reichen wir uns die Hände und sagen wir mit Stolz: Wir kennen und lieben ihn" etc.
(H. v. Racowitza, Meine Bez., p. 28—29.)

"I see you know Alvan."
"Indeed I do not."
"Surely you must. Where is the lady who could talk and think as you do without knowing Alvan and sharing his views."

"But I do not know him at all."

"Come, come, let us be honest. That is all very well for the little midges floating round us to say of Alvan, but we two can clasp hands and avow proudly that we both know and love the man."
("The Trag. C." II.)

Die Namen der Personen M.'s und der entsprechenden des deutschen Buches sind folgende:

Clotilde v. Rüdiger . . .	Helene v. Dönniges.
Sigismund Alvan	Ferdinand Lassale.
Marko Romaris	Yanko v. Racowitza.
Count Kollin	Baron Korff.
Lucie Baroneß v. Crefeldt	Gräfin v. Hatzfeldt.
Tresten	Rustow.
Dr. Störchel	Dr. Haenle.

M. bemerkt im 1. Kap. seines Romanes: "Nor is there anything invented, because an addition of fictitious incidents could never tell us how she came to do this, he to do that."[1]) Dazu am Schluß des Buches: "Years later she wrote her version of the story . . . But as we are in her debt for some instruction, she may now be suffered to go."[2]) M. schuldet aber dem Buch der H. v. Racowitza nicht bloß "some instruction", sondern die ganze Handlung, alle Personen sowie viel vom Dialog, besonders in der ersten Hälfte des Romans. Daraus erkennt man zunächst seine große Tatsachentreue, dann aber auch seine Arbeitsmethode: M. nimmt das Gute wo er es findet und macht es durch seinen Stil und durch seine Charakteranalyse zu seinem Eigentum.

Ähnlich ist er auch in „Diana", einem echten Schlüsselroman verfahren. Diana ist die zu ihrer Zeit populäre Schriftstellerin Caroline Norton (1808—77). Sie war schön und geistreich und trat immer für die Frauenrechte ein. Unerklärlicherweise heiratete sie den Marquis

[1]) "The Trag. C." I. (p. 2).
[2]) ib. XIX (p. 157).

of Dufferin, der gar nicht zu ihr paßte, der sie aber ehrlich liebte. Die Ehe erwies sich als unglücklich. Caroline's Freundschaft mit dem ihr congenialen Minister Lord Melbourne hatte einen erfolglosen Ehescheidungsantrag ihres Gatten zur Folge. Der Roman M.'s dreht sich um folgende, übrigens historisch nicht beglaubigte und mehrmals widerrufene Taktlosigkeit Caroline's: Letztere verkaufte ein ihr von ihrem Verehrer Sidney Herbert anvertrautes politisches Geheimnis, das sich auf die Korngesetze bezog, an den Herausgeber der Times, Mr. Bernes. Die vorzeitige Bekanntmachung eines bevorstehenden Regierungsaktes hatte eine Krisis im Kabinett zur Folge und eine Entfremdung Caroline's von ihrem Liebhaber.

M. hat diese Ereignisse mit den beteiligten Personen getreulich nachgebildet, er hat sogar den unverbürgten Verrat Caroline's beibehalten, der bei Diana noch unglaubhafter wirkt, da sie mit noch mehr Witz und Kenntnissen für soziale und politische Dinge ausgestattet ist, als ihr Urbild.

Wo M. vielleicht außerdem noch Entlehnungen und Studien für das Charakterbild Diana's (ebenso wie Clara Middleton's) gemacht hat, zeigt folgender Auszug aus einem Vorwort, das er einer Neuausgabe (1902)[1]) von "Lady Duff Gordon's[2]) Letters from Egypt" beifügte: "Women . . . have said that her entry into a ballroom took the breath . . . wherever she appeared she could be likened to Selene breaking through cloud; and, further, the splendid vessel was richly freighted . . . Trained by a scholar, much in the society of scholary men, having an innate bent to exactitude[3]), and with a ready tongue docile to the curb, she stepped into the world to be a match fort it . . ."

"Lord Orm." ist eine Epoche der Geschichte des Earl of Petersborough, der sich in Valencia ausgezeichnet hatte, aber wegen seiner herrischen und gewalttätigen Natur 1707 zurückgerufen wurde. 1722 verheiratete er sich mit der berühmten Sängerin Anastasia Robinson, die erst kurz vor seinem Tode als Gräfin anerkannt wurde.

Das Urbild des Kaptain Kirby ("The Am. M.") ist der Earl Dundonald (der zehnte). Außerdem seien noch folgende mutmaßliche Urbilder angegeben:

Leslie Stephen = Vernon Whitford ("The Eg."), R. L. Stevenson = Gower Woodseer ("The Am. M."), Charles James Lever (1806—72) = Sullivan Smith ("Diana").

M. muß für alle seine Personen gewisse Urbilder vor Augen gehabt haben; denn er ist kein Freund der gehäuften Beschreibung, die das Aussehen der Gegenstände gleich auf einmal festlegt. Wie wäre es aber ohne die Urbilder möglich, daß die im ganzen Roman zerstreuten Andeutungen auf das Äußere der Charaktere sich nicht widersprechen?

---

[1]) Erste Ausgabe 1863—65.
[2]) Lebte von 1821—69.
[3]) Dieses "innate bent to exactitude" gilt für mehrere weibliche Hauptcharaktere M.'s.

C. Weltanschauung

M. ist ein philosophischer Romanschriftsteller, der in allen seinen Werken mehr oder weniger moralische Absichten verfolgt. Es ist deshalb von Wichtigkeit, zunächst festzustellen, nach welchem philosophischen Grundriß er seine Romane oder vielmehr seine Charaktere aufbaut.

Bei M. sind drei ziemlich gleichmäßig entwickelte Haupteigenschaften der schriftstellerischen Persönlichkeit zu unterscheiden, die sich in den einzelnen Romanen verschieden offenbaren:

1. Sein tiefes Naturgefühl, das ihn zum Dolmetscher des Unbegreiflichen, des Ahnungs- und Stimmungsvollen, zum lyrischen Dichter macht. In seinen Romanen zeigt sich das lyrische Vermögen besonders dann, wenn er seine Person und Szenen in eine romantische Atmosphäre hüllt.[1])

2. Sein durchdringender philosophischer Scharfsinn, der alle Tiefen des Weltganzen und des menschlichen Charakters versteht und zu erklären und auch nicht zu erklären sucht. Wir fühlen die gleiche unermüdliche intellektuelle Kraft in jedem Aphorismus, in jedem Bild, in jeder Charakteranalyse seiner Romane.

3. Sein tiefer Humor, der mit Leutseligkeit und friedlichem Behagen alle Tollheiten und Härten des Lebens betrachtet und den schlimmsten Auswüchsen eines krassen Optimismus oder Pessimismus vorbeugt. "A good wind of laughter had given a healthier view of our atmosphere of life."[2])

Der Dichter in M. verhindert, daß sich der Philosoph ein farbloses, verstandesmäßiges System baut und weist immer wieder auf das mystische Dunkel der Natur und des menschlichen Charakters hin: "There is, after all, more than we see in something that we see throug."[3]) "Charakter must ever be a mystery only to be explained in some degree by conduct,"[4]) sagt M., nachdem er so viele unvergeßliche Charaktere geschaffen hat.

Man kann bei M. nicht von einem philosophischen System reden, obwohl er so häufig das Wort Philosophie gebraucht. Er versteht unter Philosophie eine Gesinnung, die die Natur und das Leben ohne Bedenken, d. h. ohne Sentimentalität, ganz als Notwendigkeit hinnimmt und aus dieser Überzeugung heraus Freud und Leid der Erde gleichmäßig genießt: "As much as legs are wanted for the dance, Philosophy is required to make our human nature credible and acceptable."[5])

---

[1]) Vgl. seine Liebesszenen z. B. "R. F." XIV, XV, XIX, "Evan H." XXIII, "Harry R." XXX, "Diana" XVI, "Lord Orm." XXVII; und seine Frauenbilder z. B. Lucy "R. F." XIV, Clara Middleton "The Eg." XVIII.

[2]) "R. F." XXII (p. 158).

[3]) "Sandra B." XLII (p. 374).

[4]) "The Am. M." XLVII (p. 551).

[5]) "Diana" I (p. 16).

M. predigt das Evangelium von der Allmacht und der Heilkraft der Natur, die für ihn den gesunden Fortschritt darstellt und die vortrefflich eingerichtet ist: "There is for the mind but one grasp of happiness: from that uppermost pinnacle of wisdom when we see that this world is well designed."[1]) Die Erde ist unsere Mutter, sie hält uns in ihren Armen und lispelt uns Trostworte zu, sie straft uns, wenn wir ihr untreu werden, und zieht uns geistig groß, sie ruft uns zum Todesschlummer in ihren Schoß zurück: "Man's aim has hitherto been to keep men from having a soul for this world; he takes it for something infernal."[2]) "Let us remember that Nature, though heathenish, reaches at her best to the footstool of the Highest. She is not all dust, but a living portion of the spheres. In aspiration it is our error to despise her, forgetting that through Nature only can we ascend."[3]) Earth makes all sweet."[4])

Das Weib ist das liebste und nächste Kind der Natur; wer das Weib mißachtet und mißbraucht, der schändet die Natur, der ist „sentimental". "Women are in and of Nature."[5]) "The abusing of woman proves the hating of nature."[6])

Das Grundthema in M.'s Romanen ist das Wachsen und Stärkerwerden der entwicklungsfähigen jungen Männer und Frauen durch Leiden und Prüfungen und ihre Rettung durch die Natur: ihre Erziehung. "Happily a youth is always at school, and if he was shut up and without mark two or three hours ago, he will have something to show you now."[7]) Unerläßlich ist, daß der junge Mann für die Lehren empfänglich ist und seine Fehler und Irrtümer einsieht. "The question asked by nature is, has he the heart to take and keep an impression."[8]) "Look backward only to correct an error of conduct for the next attempt."[9]) Es darf ihm nicht bange werden vor dem Unglück und Elend, das ihn sicher ereilt: "Certain inscrutable laws are sure to be at work to bring him to the criminel bar, sooner or later."[10]) Aber "Circumstance will force him on and carve the figure of a brave man out of that mass of contradictions. In return for such benefits, he pays forfeit commonly of the dearest of the things prized by him in this terrestrial life."[11]) Er wird sich wohl gegen diese Heimsuchungen auflehnen. "Whereat, albeit created man by her, he reproaches nature, and the sculptor, circumstance; forgetting that to make him man is their sole duty."[11]) Aber er lasse sich nur nicht einfallen, hemmend in den Lauf der Dinge einzugreifen.

---

[1]) "R. F." X (p. 66).
[2]) "B.'s. C." XII (p. 102).
[3]) "R. F." XXII (p. 159)
[4]) "One of our C.", XLII (p. 426).
[5]) "The Am. M" XXXI (p. 352).
[6]) ib. (p. 392).
[7]) "Evan H." VI (p. 50).
[8]) "Sandra B." XIII (p. 91).
[9]) "The Am. M." XXX (pag. 334).
[10]) "R. F." XXXII (p. 277).
[11]) "Sandra B." XIII (p. 91).

"But, if it is permitted to the fool to create entanglements and set calamity in motion, to arrest its course is the last thing the Gods allow of his doing." [1]) Er suche seinen Trost im Gebet, im Verkehr mit Gott, d. h. mit den dunkel waltenden Naturkräften. "And take this for the good in prayer, that it makes us repose on the unknown with confidence, makes us ready for revolution — for life, then." [2]) Er lasse die erfrischenden und heilenden Einflüsse der Natur auf sein krankes und zerquältes Gemüt einwirken: "Carry your fever to the Alps, you of minds diseased." [3]) Am Luganosee "Diana reawakened, after the trance of a deadly draught, to the glory of the earth and her share in it . . ." [4]) "She attributed the change to the influence of nature's beauty and grandeur . . ." [4]) Der Umgang mit der Natur bringt Klarheit in die erregten Gemüter und weckt alle edleren schlummernden Gefühle. Richard Feverel wird wieder froh beim urgewaltigen Toben des Sturmes im Rheinland [5]). Dr. Shrapnell kommt zu einer klareren und festeren Anschauung bei einem Spaziergang im Garten. [6]) Beauchamp und Renée werden von einem Venetischen Sonnenaufgang mit leidenschaftlicher Begeisterung erfüllt. [7]) Sandra Belloni kommt am Wilming Weir bei Mondschein zum vollen Bewußtsein der wahren Liebe. [8]) Matey Weyburn und Aminta finden die herzlichsten Worte der Liebe, als sie im See schwimmen. [9]) Überhaupt spielen sich die Liebesszenen immer auf dem Hintergrund von Naturbildern ab.

Die L i e b e spielt bei M., wie bei allen bedeutenden Dichtern, eine große Rolle: Der Charakter der jungen Männer und Frauen wird durch Liebeskrisen ganz besonders geformt. "You may learn to know yourself trough love . . . The Trials of life are in it." [10]) Von der Auffassung der Liebe und des Verhältnisses zwischen Mann und Frau hängt auch M.'s Beurteilung seiner männlichen Charaktere als sentimental oder nicht sentimental ab. "The love — season is the carnival of egoism, and it brings the touchstone to our natures." [11]) Hier muß zunächst die allgemeine Definition von "s e n t i m e n t a l i t y" gegeben werden: "Sentimentalists are they who seek to enjoy without incurring the Immense Debtorship for a thing done." [12])

Solche sentimentale Toren glauben, sich über begangene Dummheiten und Schurkereien leicht hinwegsetzen zu können, ohne vom Schicksal, d. h. von der inneren Kausalität aller Geschehnisse zur Rechenschaft gezogen zu werden. Diese verblendeten jungen Leute wähnen, durch Betäubung ihres Gewissens, durch Alkoholgenuß und

---

[1]) "Rh. Fl." XXXIII (p. 310).
[2]) "B.'s C." XXIX (p. 268).
[3]) "Harry R." LIII (p. 539).
[4]) "Diana" XV (p. 144).
[5]) "R. F." XLII (p. 423 f.).
[6]) "B.'s C." XII.
[7]) ib. IX.
[8]) "Sandra B." XX.
[9]) "Lord Orm." XXVII.
[10]) "Harry R." LV (p. 546).
[11]) "The Eg." XI (p. 110).
[12]) "R. F." XXIV (p. 178).

Sinnenrausch oder durch Schlaf die unangenehmen Folgen aus der Welt schaffen zu können. Als ein Muster solcher Vogel-Straußklugheit wird Edward Blancove, der Verführer Dahlias, geschildert: "Already he looked back upon Dahlia from a prodigious distance. He knew that there was something to be smoothed over; something written in the book of facts which had to be smeared out, and he seemed to do it, while he drank the bubbling wine and heard himself talk . . . He closed, as it were, a black volume, and opened a new and bright one. Young men easily fancy that they may do this, and that when the black volume is shut the tide is stopped." [1])

Die Sentimentalen sind fein besaitete, äußerst differenzierte Menschen, die von den raffiniertesten Sensationen ergriffen werden, die aber nie in ihren Gefühlen naiv aufgehen und von ihnen ganz durchdrungen und beherrscht werden können. Sie überlassen sich viel lieber verschwommenen Träumereien und selbstgefälligen Beobachtungen ihres eigenen Gedankenspiels und den seelischen Trübungen, die ihnen unliebsame Situationen des Lebens verursachen, als daß sie mit kecker Entschlossenheit die Hindernisse aus dem Wege räumen und ihren Seelenwirrungen ein Ende bereiten. Wenn die rauhen Tatsachen der Wirklichkeit mit harter Deutlichkeit bei ihnen anklopfen, ziehen sie sich scheu in den Schmollwinkel des Fatalismus und der Resignation zurück. Da sie nichts aufs Spiel setzen, scheitern sie meist an den Klippen des Schicksals: während wieder junge Männer, die sich durch das Leben und durch Prüfungen belehren lassen, infolge eines Läuterungsprozesses von ihrem Sentimentalismus, wenn er nicht gerade zu tief wurzelt, geheilt werden.

Nun noch zwei Aussprüche M.'s über die Sentimentalen. Die Damen Pole "had the feminine power of extinguishing things disagreeable, so long as nature or the fates did them no violence." [2]) — Diana bemerkt in ihrem Tagebuch: "Sentimental people fiddle harmonies on the strings of sensualism to the delight of a world gaping for marvels of musical execution rather than for music." [3])

Die Sentimentalen treten in ihren mannigfachen Schattierungen in allen Romanen M.'s als Gegner des gesunden und natürlichen Lebensdranges auf und geben zu vielen komischen und tragischen Verwicklungen Anlaß. Am nachdrücklichsten wird ihr falsches Wesen in "Sandra B." dargestellt; bei der später folgenden Analyse dieses Romans wird die Sentimentalität öfters zu streifen sein.

Im weiteren Sinne versteht M. unter Sentimentality alles Unechte, Falsche, einseitig Übertriebene im sozialen Leben, in der Politik, in der Literatur, — während er vom Vorhandensein der Philosophy dann redet, wenn er das Natürliche, Echte, Kulturfördernde bezeichnen will. "The savour of Truth, the right use of the senses, Reality's infinite sweetness . . . these things are in philosophy; fiction . . . is philosophy's elect handmaiden." [4]) Mittel zur Verdrängung der "Sen-

[1]) "Rh. Fl." XVI (p. 123, 125).
[2]) "Sandra B." XXVII (p. 220).
[3]) "Diana" I (p. 10).
[4]) ib. (p. 14).

timentality" und zur Förderung des "Common Sense", der "Philosophy", ist der "Comic Spirit", auf den alle Romane M.'s gegründet sind.

Sentimental sind jene Männer, die die Frau als Spielzeug, als untergeordnetes Wesen betrachten; aber auch unter den Frauen sind die Sentimentalen sehr zahlreich. (Z. B. die Misses Poles [1]), Clotilde [2]). Doch diese behandelt M. viel gelinder als die törichten jungen Männer. Überhaupt entschuldigt M. die Fehltritte der jungen Mädchen fast immer wegen ihres niedrigeren Bildungsgrades und ihrer hilflosen gesellschaftlichen Stellung. "It's ignorance that leads to the unhappiness of girls." [3]) "Women should walk in armour as if they were born to it; for these cold sneerers will never waste theier darts on cuirasses." [4]) Die Männer haben im allgemeinen noch eine halb orientalische Auffassung von der Stellung der Frau: "Men may have rounded Seraglio Point: they have not yet doubled Cape Turk." [5]) Der sentimentale Austin Feverel sagt: "I expect woman will be the last thing civilized by Man." [6])

Wie ernst sich M. die Aufgabe eines idealen Mannes der Frau gegenüber vorstellt, kann man aus folgender Stelle ersehen: "He first had led her mind in the direction of balanced thought. He had not trifled with her, hardly flattered; he had done no more than kindle a young girl's imaginative liking." [7]) Nur mit einer solchen geistig aufgeweckten, als gleichberechtigte Genossin betrachteten Frau ergibt sich die wahre Liebe, ein inniges Zusammenleben von Körper und Seele, wie sie Redworth und Diana beglückt: "She gave him comprehension of the meaning of love . . . With her, wound in his idea of her, he perceived it to signify a new start in our existence, a finer shoot of the tree stoutly planted in good gross earth; the senses running their live sap, and the minds companioned, and the spirits made one by the whole — natured conjunction." [8]) Solche Verbindungen dienen auch dem Fortschritt der Kultur: "In sooth, a happy prospect for the sons and daughters of Earth, divinely indicating more than happiness: the speeding of us, compact of what we are, between the ascetic rocks and the sensual whirlpools, to the creation of certain nobler races now very dimly imagined." [9])

Auch die Gesellschaft soll dem Schutze der Schwachen, der Frauen dienen und hat auch deshalb ihre Berechtigung: "Society is the protection of the weaker, therefore a shield of women, who are our temple of civilization, to be kept sacred." [10]) Kein größerer Frevel,

---

[1]) "Sandra B."
[2]) "The Trag. C."
[3]) "Rh. Fl." XXXIX (p. 344).
[4]) "The Am. M." I (p. 3).
[5]) "Diana" I (p. 8).
[6]) "R. F." I (p. 1).
[7]) "B.'s C." LIV (p. 501, 502).
[8]) "Diana" XXXVII (p. 353).
[9]) ib. (p. 354).
[10]) "B.'s C." XXIX (p. 274).

als die Gesellschaft, die natürliche Ordnung der Dinge, zu untergraben. "Rebellion against Society, and advocacy of Humanity, run counter." [1]) Aber innerhalb dieser konservativen Grenzen stellt M. ganz radikale Forderungen. Seine unermüdliche Begeisterung für die Freiheit macht ihn zum Fürsprecher der Unterdrückten und Schwachen, zum Anwalt des Individuums gegen unnötige Fesseln und Schranken. In "R. F." wendet er sich gegen eine falsche Erziehungsmethode (in "Lord Orm." gibt er seine Anschauungen über eine natürliche Erziehung: Gleichmäßige körperliche und geistige Übungen, Sport, internationale und Ko-Edukation, Zulassung aller Religionen); in "Vitt." sympathisiert er mit der italienischen Freiheitsbewegung; in allen seinen Romanen tritt er für die Notwendigkeit der Gleichstellung von Mann und Frau ein. Aber sehr bezeichnend für M.'s Anschauung ist es, daß er sich nicht mit der Taktik der Suffragettes solidarisch erklären kann. "Three weeks before his death, M. emphasised his regret that those who he desired should win should imperil their cause by repellent tactics." [2])

Was Meredith bei allen echten und großen Frauen voraussetzt, ist ihre Fähigkeit zu selbstlosem Handeln und zu seelischen Leiden, die den Charakter formen und stählen. Harry Richmond fühlt sich nach längerer Trennung zu der ihm früher unsympathischen Janet Ilchester bei seiner Rückkehr nur deshalb hingezogen, weil in ihrem Gesicht das Leidensmal tiefer seelischer Erschütterungen ausgeprägt ist. "The signs unfamiliar about her for me were marks of the fire she had come out of; the struggle, the torture, the determined sacrifice, through pride's conception of duty. She was iron once. She had come out of the fire finest steel." [3])

M. wettert gegen die faule Schlemmerei der jeunesse dorée, die das Erbe der Väter verpraßt und sich einem weichlichen Wohlleben hingibt; er zieht los gegen die untätigen Adeligen, die auf ihren Geldsäcken sitzen, anstatt fortschrittlich gesinnte Führer und Lehrer des Volkes zu sein.[4])

Sein Ideal sind die uneigennützigen Männer, die ihre Kräfte in den Dienst des Volkswohls und des gesunden Fortschrittes stellen. Deshalb ist Nevil Beauchamp sein Lieblingsheld.

Als Endziel verspricht M. kein goldenes Zeitalter, kein Paradies, zu dem die Menschheit geführt werden soll. Die menschliche Entwicklung ist ein ewiges Vorwärtsdrängen, ein unaufhörliches Weiterschreiten — kein Stillstand. "Sowing and not reaping is the end of life." [5]) Oder wie Jean Paul sagt: „Der Gang des Menschengeschlechtes zur heiligen Stadt Gottes gleicht dem Gange

---

[1]) "B.'s C." XXIX (p. 274).
[2]) "Fortn. Rev.," July 1909 "Recoll" (p. 30).
[3]) "Harry R." LIV (p. 566).
[4]) Vgl. bes. die Gedichte, wie "The Empty Purse" etc. . . ., ferner die Strafpredigt des demokratischen deutschen Professors in "Harry R." XXIX, außerdem "B.'s C." XLIII.
[5]) "Lord. Orm." V.

einiger Pilgrime, die nach Jerusalem wallfahrten und allemal nach drei Schritten vorwärts wieder einen rückwärts tun [1])."

Die beste Unterstützung des Fortschrittes und der Erziehung des Menschengeschlechts bietet neben der Philosophy der Comic Spirit. Dieser betrachtet die Menschen mit wohlwollendem Verständnis und lächelt über ihre Irrtümer. "Comedy justly treated, as you find it in Molière . . . throws no infamous reflection upon life." [2]) "You may estimate your capacity for Comic perception by being able to detect the ridicule of them you love, without loving them less." [3]) Nun ist aber die Komödie überall unmöglich (z. B. im Orient), wo die Frauen eine untergeordnete Stellung einnehmen. Denn "The higher the Comedy, the more prominent the part they enjoy in it." [4]) Comedy is an exhibition if their battle with men and that of men with them." [5]) Schon aus Rücksicht auf die Komödie sollte man deshalb die Hörigkeit der Frauen bekämpfen. — Der Grund, auf dem die Komödie gedeihen kann, ist "an esteem for common — sense." [6]) Wehe dem Lande, wo sie keine Wohnstätte finden kann! "There never will be civilization where Comedy is not possible." [7])

Es ist ein großer Unterschied zwischen Satire, Humor und Comic Spirit:

"If you detect the ridicule and your kindliness is chilled by it, you are slipping into the grasp of satire." [8])

"If you laugh all round him, tumble him, roll him about, deal him a smack, and drop a tear on him, own his likeness to you and yours to your neighbour, spare him as little as you shun, it is a spirit of Humour that is moving you." [9])

"The Comic, which is the perceptive, is the governing spirit, awakening and giving aim to these powers of laughter, but it is not to be confounded with them; it enfolds a thinner form of them, differing from satire, in not sharply driving into the quivering sensibilities, and from humour, in not comforting them and tucking them up, or indicating a broader than the range of this bustling world to them." (Essay, p. 80.)

M.'s Weltanschauung wurzelt in den Vorstellungen der Positivisten, deren Philosophie vom Evolutionsgedanken beherrscht wird. Sie ist ebenso weit von aufklärerischen Tendenzen, als von theologischen Auffassungen entfernt. Anfang und Ende der Welt sind unserem Wissen nicht zugänglich. Was uns vor allem zum Bewußtsein kommen kann, das ist eine gewisse Gesetzmäßigkeit des Geschehens, Werdens und Vergehens. Die ganze Welt bildet einen fein regulierten Orga-

---

[1]) Nach E. Kauffer, Jean Paul als Dichter und Prediger (p. 135).
[2]) "Essay on Comedy" (p. 33).
[3]) ib. (p. 78).
[4]) ib. (p. 28).
[5]) ib. (p. 29).
[6]) ib, (p. 74).
[7]) ib. (p. 60).
[8]) ib. (p. 79).
[9]) ib, (p. 79, 80).

nismus, in dessen Triebwerk jedes Individuum seine bescheidenen Verrichtungen zu erfüllen hat. Ein Einzelwesen trägt und stützt das andere, ein Glied greift harmonisch ins andere; in der Tätigkeit des winzigen Individuums spiegelt sich der Plan des ganzen Entwicklungsganges. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind innig miteinander verbunden und gehen auseinander hervor. Alle unsere Taten werden vom Schicksal gebucht und haben notwendige, unabwendbare Wirkungen. "Our deathlessness is in what we do, not in what we are." [1]) Wehe dem Individuum, das eine Sonderstellung einnehmen will und in seinem egoistischen Sentimentalismus glaubt, eigene Wege gehen zu dürfen und ein besonders auserwählter Liebling der Vorsehung zu sein.

Der Fortschritt der Menschheit macht sich darin bemerkbar, daß die höheren Fähigkeiten allmählich über die niederen, instinktiven und animalischen Triebe die Oberhand gewinnen. Bei M. finden sich, in Anlehnung an Darwin, häufige Anspielungen auf die Abstammung des Menschen von niederen Lebewesen.

M. ist, wie Goethe, in seiner Stellung zu Gott und Welt ein Heide, der beim Anblick des Alls und seiner unbegreiflichen Gesetzmäßigkeit und Größe von religiöser Andacht ergriffen wird. Hoffnungsvolle Zuversicht und Vertrauen auf die positiv förderlichen Kräfte des Lebens geht von den Werken des englischen wie denen des deutschen Dichters aus. Beide nehmen eine Mittelstellung zwischen Optimismus und Pessimismus ein. M. sagt von sich: "I keep on the causeway between the bogs of optimism and pessimism." [2])

M. konnte sich nie auf eine genau umschriebene philosophische oder literarische Richtung festlegen. In literarischer Beziehung lassen sich bei ihm sowohl realistische als auch romantische Kunstideale nachweisen. Zu jenen gehören vor allem seine positivistischen Anschauungen, seine modernen, oft sogar aktuellen Stoffe, die Intensität seines Denkens und Wollens und die Sinnlichkeit seines Stils. Romantisch ist M.'s Vorliebe für Farbe und Stimmung, seine Abneigung gegen das scharf Umrissene, das Zeichnerische der Darstellung, endlich das Vermeiden jeder photographischen Wiedergabe und Kleinmalerei der Gegenstände.

In sozialen und politischen Dingen kann er als radikaler Konservativer angesehen werden.

D. Stoffe und Probleme.

M. verrät den Einfluß der Romantik gleich bei der Wahl und Behandlung seiner ersten Erzählungsstoffe. In "The Shaving of Shagpat: An Arabian Entertain ment" (1856) hat er den Ton und die Phantasiewelt der arabischen Märchengeschichten so täuschend kopiert, daß man

[1]) "Rh. Fl." XVI (p. 125).
[2]) "Fortn. Rev.," July 1909 (p. 23).

darin anfangs die Übersetzung einer orientalischen Erzählung vermutete. Die Geschichte ist aber, was die Handlung anlangt, ein Produkt der reichen Erfindungsgabe M.'s. Trotz der orientalischen Einkleidung merkt man aber den Abstand des impressionistischen, alles beseelenden Stils des modernen Erzählers, von der bedächtigen, primitiven Art der Orientalen. Einige Aphorismen kündigen den Psychologen der späteren Werke an. Im übrigen ist es aber ein reines Phantasieprodukt mit verwickelter Handlung; die allegorische und symbolische Bedeutung die in einigen Charakteren liegen soll, hat der Dichter in einem Vorwort der zweiten Auflage entschieden in Abrede gestellt.

Auch die zweite Erzählung: "Farina: A Legend of Cologne" (1857) ist noch vollkommen ein Niederschlag der romantischen Anschauungswelt, allerdings ist schon ein satirischer Beigeschmack fühlbar, der die erkünstelte, weltferne Atmosphäre der Romantik, die zauberhafte Mystik des Mittelalters ironisiert, wie sie besonders seit W. Scott zur Mode geworden war. M., der im Grunde romantische Stimmungen gar nicht missen möchte, will sie nur aus der reichen Erscheinungswelt der Gegenwart schöpfen. "A living native duke is worth fifty Phoebus Apollos to Englishmen, and a buxom young lass of the fields mounting from a pair of pails to the estate of duchess, a more romantic object than troops of your visionary Yseults and Guineveres," sagt er im ersten Kapitel einer späteren Erzählung: "The Tale of Chloe." Was in "Farina" auf den Meister der späteren Romane hindeutet, das ist vor allem die Schilderung einiger Liebesszenen, die Zeichnung der weiblichen Hauptperson Margarita, sowie der Charakter des Mönches Gregory, an dem bereits die unheilvollen Wirkungen des Stolzes und Ehrgreizes, eines der Hauptthemen der folgenden Werke, flüchtig gezeigt werden.

Im Jahre 1859 tritt M. mit seinem ersten Roman "Richard Feveral" auf; seine vorausgehenden literarischen Versuche hatten nicht im mindesten auf ein so packendes, breit angelegtes Gegenwartsdrama schließen lassen. Ohne Zweifel hat M. durch die um jene Zeit auftauchenden Entwicklungstheorien Darwins und Spencers, die auf das natürliche Wachstum des Einzelmenschen und der Gesellschaft hinwiesen, den Anstoß zur Abfassung seines Werkes erhalten. Zugleich haben wohl auch seine literarischen Traditionen und Studien, vor allem die altruistische Philosophie Carlyles, mitgewirkt, um das Zustandekommen seines bedeutenden Erstlingsromans herbeizuführen.

Der Grundgedanke des Romans ist die Entlarvung eines sentimentalen Egoisten, der mit seinen väterlichen Befugnissen in das Schicksal seines Sohnes eingreifen und es nach seinem eigenen Plan formen und gestalten will, statt es unter den natürlichen Erfahrungen des Lebens und im Strome der Zeit wachsen zu lassen. Die nähere Analyse des Romans folgt später.

Auch in "Evan Harrington" (1860) wird der Versuch, das Schicksal eines anderen Menschen zu bestimmen, unter dem schallenden Gelächter des Comic Spirit gebrandmarkt. Allerdings geht's hier viel lustiger als in "R. F." zu, manchmal sogar possenhaft. Die Attentäterin,

die sich an einem selbstherrlichen Individuum versündigt, ist die Countess de Saldar. Sie hat durch eine glänzende Heirat ihre bürgerliche Herkunft korrigiert und möchte nun auch ihren Bruder, Evan Harrington, einen ehrlichen und einfachen Schneider, durch allerlei Ränke in die aristokratische Welt einschmuggeln. Evan, den die Allüren und die feine Atmosphäre des Salonlebens in der Umgebung seiner Schwester bestechen, kann doch die Anwandlungen seines Schneiderstolzes nicht loswerden, der ihn an das ehrliche Handwerk seines Vaters gemahnt. Diese pietätvolle Regung gewinnt aber allmählich die Oberhand: er kehrt schließlich zur Nadel und Schere zurück und gewinnt durch einen Akt der Großmut die Hand der Dame, die ihn nach den Plänen seiner Schwester für immer mit der höheren Gesellschaft hätte verbinden sollen, ohne das Zutun der Intrigantin.

Die verschiedenen Arten der Sentimentalität, die Beeinträchtigung der Handlungsfreiheit eines Individuums durch die egoistischen Triebe anderer, der Kampf des angegriffenen Individuums mit den einengenden Mächten der Umgebung, alle die Hauptmotive der M.'schen Romane die mit nachdrücklicher Schärfe in "Sandra Belloni" (1864) niedergelegt sind, werden bei der später folgenden eingehenden Analyse dieses Romans erörtert werden.

Der Inhalt von "Rhoda Fleming" (1865) läßt sich auf folgende Haupttendenzen des Verfassers zurückführen:

1. Die Schilderung des Bestrebens der Bauerntöchter Rhoda und Dahlia Fleming, städtische Bildung zu erwerben,
2. die Verführung der unerfahrenen, leidenschaftlich verliebten Dahlia durch den sentimentalen Egoisten Edward Blancove, dessen Übergang und Entwicklung von der Einfalt einer leichtsinnigen Liebelei zu der Reife wahrer und echter Liebe dem unseligen Lebensgang Dahlias parallel läuft,
3. der Kampf Dahlias gegen die Vorurteile ihres Vaters, dessen hartherzige Moral das Unglück und den Untergang seiner Tochter mitverschuldet.

In "Vittoria" (1866), der Fortsetzung von "Sandra Belloni", hat M. das Gebiet des rein menschlichen, psychologischen Gemäldes verlassen. Bewegte Volksszenen, politische Intriguen bilden den Hauptteil des Romans. Der Verfasser hat vor lauter Interesse an der Fülle der Begebenheiten, an der bewegten äußeren Handlung, das Studium der Sentimentalitäten des menschlichen Herzens zurücktreten lassen. Obwohl fast alle Personen von "Sandra Belloni" wieder vorkommen, fesselt uns doch das objektiv gemalte Panorama des italienischen Aufstandes viel mehr, als die intimen Herzensangelegenheiten der Sentimentalen, die ja schon in "Sandra Belloni" zur Genüge enthüllt worden sind. Großes und Neues hat der Verfasser in der Zeichnung der italienischen, vollständig naiv geschauten Volkstypen geleistet, auf die keine Spur seines philosophischen Denkens abgefärbt hat. Emilia, die jetzt Vittoria heißt, hat bei Beginn des Romans die von Pericles ausbedungenen drei Jahre am Konservatorium in Mailand studiert. Sie stürzt sich mitten in die Machenschaften der

italienischen Verschwörer gegen die Österreicher und verliebt sich in Carlo Ammiani, einen Führer der Aufständischen, von dem sie auch später ein Kind gebiert. Auch Merthyr Powys nimmt tatkräftigen Anteil an der Erhebung; bei einem Gefecht wird er zum zweiten Male verwundet. Seine Pflege übernimmt Vittoria. Am Schluß des Romans, nachdem Carlo gefallen ist, läßt der Verfasser eine Heirat der Sängerin und Merthyrs vermuten; ganz unzweifelhaft ist dieser Ehebund nicht. Ihren Sohn hat die Sängerin Carlo Merthyr Ammiani getauft, um ihr Verhältnis einerseits zur vaterländischen Sache, die in Carlo Ammiani personifiziert war, andererseits zu ihrem geistigen Lehrer und Befreier Merthyr Powys zu kennzeichnen.

Im Roman "The Adventures of Harry Richmond" (1871) werden wieder gewisse Motive von "R. F." und "Evan H." aufs Tapet gebracht. Wiederum ist es ein Vater, Richmond Roy, der das Leben seines Sohnes Harry Richmond lenken und bestimmen will. Richmond glaubt, fürstlicher Abstammung zu sein und will seinen Sohn standesgemäß mit einer deutschen Prinzessin verloben. Harry Richmond entwächst aber allmählich seinen jugendlichen Sentimentalitäten und Torheiten, die ihn lange am deutschen Fürstenhof und im Banne der romantisch bleichen Prinzessin Ottilia festgehalten haben. Er entwischt auch schließlich dem verderblichen Einfluß seines verstiegenen, komödiantenhaften Vaters und heiratet ein kerniges, frisches Mädchen seiner Heimat, eine Jugendfreundin und Spielgenossin von ihm.

"Beauchamp's Career" enthält wie "Vittoria" mehr Zeitgeschichtliches und Politisches als die übrigen Romane. Der Autor befaßt sich weniger mit der Analyse der allgemein menschlichen und sentimentalen Schwächen. Von dem das Leben fröhlich bejahenden Hauptthelden Beauchamp, sowie von den lebhaft geschilderten Ereignissen, die sich vielfach auf dem Hintergrund des Meeres abspielen, geht eine herzerhebende, ansteckende Frische aus. Das ganze Buch bekommt eben durch den impulsiv handelnden Hauptthelden eine mehr positive Richtung, während die meisten übrigen Romane durch die zersetzende Kritik der Sentimentalen einen mehr negativen Eindruck machen.

Das Thema des "Egoist" ist der Angriff des sentimentalen Sir Willoughby Patterne auf die Freiheit mehrerer Frauen und der Kampf der letzteren gegen ihren Bedränger. Die ganze stoffliche Anlage des Romans bringt es mit sich, daß er zu den originellsten, aber auch einseitig psychologischen Werken M.'s gehört. Eine nähere Inhaltsangabe folgt später.

Die glänzende Erscheinung Ferdinand Lassales und sein romantisches Liebesverhältnis zu der aristokratischen Helene v. Dönniges mußte M. einen willkommenen Stoff abgeben. Der sentimentale Grundgehalt der Charaktere des Liebespaars, der schon von H. v. Dönniges selbst in ihren Memoiren, die M. vorgelegen haben, ungeniert bloßgelegt worden war, brauchte von M. nur nach dem eigenen System gezeichnet zu werden, und es entstand ein Werk, das nach Form und Inhalt durchaus M.'s Anschauungen und Technik aufweist und das von Uneingeweihten sicherlich als Originalschöpfung des Dichters angesehen werden könnte, so gut fügt es sich in seine ganze Schaf-

fensweise und Stoffwahl. M. nannte den Roman: "The Tragik Comedians." (1879.) Alvan will die ihn abgöttisch verehrende Clotilde nach seinen persönlichen Wünschen und Idealen umformen und modellieren. In seinem eitlen Stolz liefert er die sich vor ihren Eltern zu ihm flüchtende Clotilde wieder ihrer Familie aus, weil er es durch die Macht seiner Persönlichkeit zu erreichen hofft, daß ihm seine Geliebte von ihren Eltern freiwillig als Ehefrau angetraut werde. Diese selbstgefällige Sentimentalität, sowie die spätere schwächliche Nachgiebigkeit Clotildes gegen den elterlichen Willen führt den Untergang Alvans herbei.

In "Diana of the Crossways" (1885) wird der Kampf einer freidenkenden Frau gegen die Vorurteile einer klatschsüchtigen Gesellschaft und gegen die engherzigen Bedenklichkeiten eines sentimentalen Liebhabers geschildert. Der Höhepunkt des Romans wurde bereits angedeutet. Da der Stoff beim Erscheinen des Buches aktuell war und das sensationslüsterne Publikum den wirklichen Sachverhalt des Schlüsselromans witterte, konnten in einem Jahre mehrere Auflagen davon verkauft werden.

Auch in "One of Our Conquerors" handelt es sich um den Kampf mehrerer Einzelwesen gegen gesellschaftliche Konventionen. Victor Radnor lebt in freier Ehe mit der früheren Gesellschafterin seiner lieblosen Frau zusammen. Victor und seine Geliebte Miß Natalia werden in ihrem Glück andauernd von den spöttischen Anzüglichkeiten ihrer Umgebung, bei der ihr illegitimes Verhältnis immer nach kurzer Zeit ruchbar wird, gestört und von Ort zu Ort getrieben. Auch ihre Tochter Nesta muß darunter leiden. Das Schlimmste ist, daß Victor in seinem sentimentalen Stolz fortwährend nach Anerkennung durch die Gesellschaft trachtet. Durch die ewigen Scherereien und die unsinnigen Bemühungen um die Gunst der Gesellschaft wird Natalia's Gesundheit aufgerieben. Sie stirbt, gerade als die Stellung der Familie gesichert und unerschütterlich erscheint. Victor wird wahnsinnig darüber. Nesta heiratet ihren Ratgeber und Freund Dartrey Fenellan.

Auch in "Lord Ormont and his Aminta" (1894) wird eine Frau gegen die Empfindlichkeiten und Kränkungen eines sentimentalen Mannes in Schutz genommen. Lord Ormont bildet sich ein, von seinem Vaterland für treugeleistete Dienste nur Undank geerntet zu haben. Über diese vermeintliche verletzende Behandlung erbittert, kehrt er immer deutlicher seine schlechten, grämlichen Charakterseiten heraus, auch seiner Frau gegenüber, die er in unüberlegter Stunde nur geheiratet hatte wegen ihrer originellen Ausdrucksweise, wegen ihrer Schönheit und ihrer offensichtlichen Bewunderung seines so schlecht belohnten Heldentums. Lord Ormont zieht sich vor der Welt in einen Schmollwinkel zurück, obwohl Aminta, seine Frau, nach gesellschaftlichem Hervortreten strebt. In sentimentaler Verblendung glaubt Lord Ormont, durch sein streng durchgeführtes Einsiedlertum der Welt einen Schlag versetzen zu können. Aminta empört sich allmählich gegen die Zurücksetzung und geringschätzige Behandlung von seiten ihres Mannes. Als sie wieder mit ihrem früheren Freund und Ver-

ehrer Matey Weyburn zusammenkommt, brennt sie mit ihm nach der Schweiz durch, wo beide in freier Ehe leben und ein modernes Pädagogium gründen. Ihr illegitimes Zusammenleben müssen sie vor den Augen der Welt als ein gesetzliches hinstellen, da sie sonst keine Schüler bekommen würden. Nach dem Tode Lord Ormonts, der sich vorher noch mit ihnen versöhnt und sie aufgesucht hatte, erhält ihre Ehe auch die gesetzliche Sanktion.

In "The Amazing Marriage" handelt es sich ebenfalls um die Mißachtung und Verletzung der Rechte und Würde einer Frau. Carinthia und Fleetwood haben sich in einem Augenblick romantischer Gefühlswallungen geheiratet, die sich besonders beim sentimentalen Fleetwood sehr bald als recht trügerisch erweisen. Er bildet sich ein, seine Frau habe ihn durch verführerische Pose und allerhand Liebeskniffe ins Ehejoch gelockt. Die Folge ist, daß er sie schändlich vernachlässigt und in seinen sportlichen Liebhabereien die ehelichen Pflichten vollkommen außer acht läßt. Carinthia fügt sich eine Zeitlang in ihr Schicksal und duldet ohne Murren die groben Beleidigungen ihres Mannes. Endlich wird sie sich aber ihrer Frauenrechte bewußt, kehrt sich entschieden von Fleetwood ab, der nach langer Abwesenheit plötzlich wieder um ihre Liebe wirbt, und schließt ein unzertrennliches Freundschaftsverhältnis mit dem ihre Frauenwürde respektierenden Owain Wythan. Fleetwood flüchtet sich, verärgert und verstimmt über den Lauf der Welt, hinter die Mauern eines Klosters. Nach seinem Tod heiratet Carinthia ihren Freund und Beschützer.

Daß M. auch die kurze, schärfer pointierte psychologische Erzählung zu meistern versteht, beweisen die drei Geschichten, die im Jahre 1877 bezw. 1879 erschienen sind.

"The House on the Beach" behandelt den falschen gesellschaftlichen Ehrgeiz, der schon in "Evan H.", "Sa. B." und "Rh. Fl." nach allen Seiten beleuchtet worden war.

"The Case of General Ople and Lady Camper" erzählt, wie eine geistreiche, in den vierziger Jahren stehende Frau einen in selbstsüchtig-pedantischen Lebensansichten befangenen Mann von seinem Egoismus kuriert, gerade als er im Begriffe ist, das Glück seiner Tochter seinen kurzsichtigen Vorurteilen zu opfern. Das Ende vom Lied sind zwei Heiraten: Der von seinen Schrullen geheilte Vater, General Ople, heiratet seine kluge Ratgeberin, die wackere Lady Camper, und die glückliche Tochter bekommt ihren Geliebten.

"The Tale of Chloe" ist die ergreifende Geschichte einer unglücklichen Liebe. Chloe ist in einen jungen, leichtsinnigen Lebemann verliebt, dessen Schulden sie bezahlt, bei dem ihre Liebe aber keine Erwiderung findet. Sie muß vielmehr sehen, daß er der Herzogin von Dewlap, bei der sie sich als Reisebegleiterin befindet, auffallend den Hof macht. Bei jedem Liebesbeweis, der der andern gilt, knüpft die still leidende Chloe einen Knoten in eine seidene Schnur, die sie bei sich trägt. Eines Abends belauscht sie eine Verabredung, derzufolge ihr treuloser Geliebter mit der Herzogin durchbrennen will. Um dies zu verhindern, erhängt sie sich mit der seidenen Schnur an der

Türe, die die Herzogin passieren muß. Durch die Selbstaufopferung erreicht sie denn auch wirklich ihr Ziel.

Diese drei Erzählungen beweisen besonders, daß M. auch eine ausgezeichnete novellistische Begabung besaß, der er aber grundsätzlich keine sorgfältigere Pflege angedeihen ließ. Sein Sinn ging vielmehr auf die breiteren Gemälde des Romans, die es ihm erlaubten, seine philosophischen Einsichten und moralischen Ziele in den Entwicklungsgang der verschiedenartigsten Personen und ihrer Verhältnisse untereinander zu verflechten. Und in der Tat, alle seine Romane wachsen aus seinen intimsten Herzensangelegenheiten und philosophischen Bestrebungen hervor.

E. Stil.

M.'s Stil ist ein wirklich lebender Organismus, der eigenes Fleisch und Blut hat und der nicht bloß ein Bild von den Dingen, sondern die Dinge selbst wiedergibt. Ein guter Freund, der "Vitt." gelesen hatte, sagte zu J. Thomson: "Here truly are words that if you pricked them would bleed." [1])

Hermann Bahr verlangt vom idealen Stilkünstler, daß er die Laute der Sprache nicht nur als geschriebene Zeichen für konkrete Dinge und Vorgänge ansehe, aus denen erst mit Hilfe der Phantasie und des Verstandes der gewollte Eindruck zu konstruieren ist; die Wörter seien vielmehr so zu wählen und nebeneinander zu setzen, daß aus ihnen unmittelbar die sinnliche Impression hervorströmt. „Es genügt nicht, daß der Stil vom Gegenstande berichte, was man am Ende auch durch algebraische Zeichen vermöchte, er muß sich in den Gegenstand selbst verwandeln, um seine sämtlichen Nuancen in die breite Impression zu übertragen. Beim Sonnenuntergang muß der Stil erröten bis ins letzte Adjektiv, und man muß, wenn er vom Meer erzählt, aus jedem Zeitwort das Salz schmecken und aus jeder Beugung des Satzes die röchelnde Woge hören [2])." Wenn ein Künstler jemals diese Sinnlichkeit des Stils erreicht hat, so ist es M. gewesen. "In all his works there is the smell and taste of things; it is grass and not the ghost of grass; beer and not the chemical analysis of beer. The wind in which Clara Middleton walked is a real wind; the reader can feel it in his hair. The wine which Dr. Middleton drank is a real wine; the reader can get drunk on it." [3]) Man bewundere, mit welcher unnachahmlichen Kunst M. in der folgenden Stelle das Bild sowohl als den Duft und die Geräusche einer regenerfüllten Landschaft wiedergibt — alles durch die gedrungene Verwendung und Zusammenstellung sinnlicher suggestiver Wörter! "Rain was universal; a thick

[1]) J. Thomson, "Note on G. M." (1876).
[2]) H. Bahr, Zur Kritik der Moderne.
[3]) "Contemp. Rev," July 1909 (p. 27).

robe of it swept from hill to hill; thunder rumbled remote, and between the ruffled roars the downpour pressed on the land with a great noise of eager gobbling, much like that of the swine's trough fresh filled." [1])

Das Eigentümlichste an diesem Stil ist aber seine Beweglichkeit, sein Anpassungsvermögen, — die Fähigkeit, bald die einfachen, packenden Töne der Leidenschaft, bald die gewundensten Gänge des Gedankenlabyrinths, bald die tollsten Bilderassoziationen des Humors auszudrücken. "M. always rises with his theme growing more strenuous, more selfcontained, more magistral, as the demands on his thoughts and imaginations increase." [2]) Nun sind aber bei M. Phantasie und Intellekt gleichstark entwickelt; deshalb trifft das folgende Bild, das Carlyle von J. Paul entworfen hat, auch auf M. zu: "He has an i n t e l l e c t vehement, rugged, irresistible; crushing in pieces the hardest problems; piercing into the most hidden combinations of things, and grasping the most distant; an i m a g i n a t i o n vague, sombre, splendid, or appalling; brooding over the abysses of Being; wandering through Infinitude, and summoning before us, in its dim religious light, shapes of brilliancy, solemnity, or terror: a F a n c y of e x u b e r a n c e l i t e r a l l y u n e x a m p l e d; f o r it p o u r s its t r e a s u r e s w i t h a l a v i s h n e s s w h i c h k n o w s no l i m i t, h a n g i n g, l i k e the s u n, a j e w e l on e v e r y g r a s s b l a d e, and sowing the earth at large with orient pearls." [3]) Vgl. M.'s Bericht über Carlyle's Stil, S. 22.)

Wie kommt M. zu diesem Stil? M.'s Menschen werden von feinen Motiven erregt. Diese Motive lassen sich nicht auf dem Theater wiedergeben, noch in einer anderen Kunstform als dem psychologischen Roman. Gewisse Grundsätze, die sich M. durch Beobachtung von Natur und Menschen erworben hat, dienen ihm als philosophisches Einmaleins, als Weltanschauung. Mit diesem Einmaleins berechnet er die oft kaum merkbaren Handlungen und seelischen Zustände seiner Charaktere, um sie als richtig zu erweisen. Daher die allgemeinen psychologischen Erörterungen, meist am Anfang der Kapitel, vor oder nach einem kritischen Ereignis, das die Charaktere in eine neue Stellung gerückt hat oder rücken wird. Diese Erörterungen werden oft — z. B. im Dialog oder in lebhafter fließender Erzählung — durch einen kurzen, unumstößlichen Aphorismus ersetzt, in den sich die letzten Schlüsse einer Reihe von Erfahrungen krystallisieren. Hat der Aphorismus nicht selbst schon die Form eines Bildes, so ist dieses sicherlich vor- oder nachher als Erklärung oder vielmehr Spiegelung der in der Sentenz kondensierten Weisheit anzutreffen. Klarheit und Deutlichkeit kann man dem M.'schen Einzelgedanken, dem Aphorismus wirklich nicht absprechen. Die häufige Schwierigkeit und Dunkelheit kommt von der stilistischen Manier, das Einfach-Gedankliche in allerhand phantastische und humoristische Farben zu tauchen, es umzukehren und umzuwenden, es mit Bruchstücken anderer Bilder zu durchsetzen, die mehr eine Idee als eine Anschauung geben.

---

[1]) "The Eg." XXVI (p. 263).
[2]) J. Thomson, „Note on G. M." (1876).
[3]) "Edinborough R." 1827, J. P. Richter (p. 186, 187).

Man betrachte das Kap. XXVII in "R. F." Zuerst ein Aphorismus: "In all cases where two have joined to commit an offence, punish one of the two lightly" is the dictum of the Pilgrim's Scrip."[1]) (An Stelle der unumstößlichen Sentenz — Sir Austin Feverel's Pilgrim's Scrip, das mehr ernste Lebensweisheit enthält, und Diana's Quiver, das seine lustigen satirischen Pfeile gegen die Frauenfeinde schickt, liefern die besten — treten häufig weitschweifige Ausführungen, wie sie in diesem Kapitel dem Aphorismus folgen.) Der obige Satz ist an und für sich verständlich und bedarf keiner weiteren Erklärung; M. begnügt sich aber nicht damit, sondern er läßt in Form von verwickelten und ineinander übergehenden Metaphern einen Kommentar folgen, der nicht gleich bei der ersten Lektüre klar wird:

a) Zunächst wird das Wesen der echten Liebesleidenschaft umschrieben. Es ist die Rede von "wild horses" und von einem "Charioteer", der erst weiter unten als "Love" bezeichnet wird; von der Schönheit der Frauen wird gesagt: "They have seen it kindle Ilium to flames so often." Es folgt eine Anspielung auf Menelaus.

b) In einem gleichlangen Absatz wird ausgeführt, daß man von der wahren Liebe keine ernste Überlegung verlangen kann. M. schließt die Diskussion mit Anspielungen auf Helena, Theseus und Paris.

Und nun geht M. wieder zu seiner Erzählung über, zur Schilderung einer seiner charakteristischen Liebesszenen. Die Sprache läßt das prunkvolle, phantastische Kleid fallen, schlägt die einfachsten Töne der Leidenschaft an und schluchzt und klagt mit der erschütterten Lucy:

"He bent beside her, bidding her look at him.
'Keep your eyes so.'
She could not.
'Do you fear me, Lucy?'
A throbbing pressure answered him.
'Do you love me, darling?'
She trembled from head to foot.
'Then why do you turn from me?'
She wept: 'O Richard, take me home! take me home!'
. . . . . .
'You wish me to take you home?'
She faltered: 'O Richard? it is not too late.'
'You regret what you have done for me?'
'Dearest! it is ruin.'
'You weep because you have consented to be mine?'
'Not for me! O Richard!'"[2])

Kap. XXVIII beginnt wie das vorhergehende mit einer längeren allgemeinen Abhandlung, das Thema ist diesmal: Beauty and her Dog. Man kann nicht bestreiten, daß diese allgemeinen Erörterungen

[1]) "R. F." XXVII (p. 212).
[2]) ib. (p. 213).

zwischen den Geschehnissen häufig sehr störend wirken. Zu ihrer Entschuldigung läßt sich sagen, daß sie Abwechslung in die Romane bringen und daß sie ein unumgängliches Produkt des bewußten M.'schen Schaffens sind, dem wir die tiefsten Charakteranalysen, die glänzendsten Aphorismen und Metaphern verdanken.

M. gehört zu den geistreichsten Köpfen in der Weltliteratur. "M. is the greatest wit this country has produced. Sheridan is not visible beside him." [1]) Von den Aphorismen, die sich in jedem Kapitel finden, seien noch die folgenden erwähnt:

"You know, dear Evan, when two people love, there is no such thing as owing between them." [2])

"Who rises from prayer a better man, his prayer is answered." [3])

"There is nothing so indicative of fevered or of bad blood as the tendency to counsel the Almighty how he shall deal with his creatures." [4])

"There is more in men and women than the stuff they utter." [5])

"Who is the coward among us?
He who sneers at the failings of humanity!" [6])

Daß M. sein eigenes phrasemaking ironisiert, zeigt folgender Ausspruch: "Diana says of her sentences that they have merely the value of chalk eggs, which lure the thinker to sit" ("Diana" I, p. 8).

M. hat in seinen Romanen eine Reihe von Personen, die, neben dem Autor, die Vertreter des Witzes und der sentenziösen Aussprüche sind. Zu diesen gehören, außer Sir Austin Feverel und Diana, Adrian Harley [7]), Stukeley Culbrett [8]), Mrs. Mountstuart [9]), Vernon Whitford [9]), Dr. Middleton [9]), Gower Woodseer [10]).

Wie Gower Woodseer hat wohl auch M., das Notizbuch in der Hand, seine Beobachtungen auf Wanderungen gemacht, wo er im beständigen geistigen Verkehr mit seinen Charakteren lebte. M.'s originellste Sentenzen und Metaphern scheinen im sorglosen Dahinschlendern aus zufälligen Natureindrücken entstanden zu sein. Sie haben alle etwas Verschwommenes, Impressionistisches, durchaus nicht scharf Umrissenes. "Like all rapid phrasers, Mrs. Mountstuart detested the analysis of her sentence. It had an outline in vagueness and was flung out to be apprehended, not dissected." [11]) M. will, daß seine "images stun the mind like bludgeons"; er hat aber auch wieder so feine und zarte wie "the winds of March when they do not blow." [12]) Er leuchtet mit seinen Metaphern in das mystische Dunkel der

---

[1]) "Contemp. Rev.," Oct. 1888 (p. 578).
[2]) "Evan H." XXVII (p. 283).
[3]) "R. F." XII (p. 75).
[4]) "Rh. Fl." XLIV (p. 386).
[5]) "Harry R." LVI (p. 566).
[6]) "R. F." XLIV (p. 438).
[7]) "R. F."
[8]) "B.'s C."
[9]) "The Eg."
[10]) "The Am. M."
[11]) "The Eg." V (p. 13).
[12]) "R. F." XXV (p. 189).

menschlichen Seele, er läßt uns in verborgene Handlungen und leise Regungen blicken, deren Wesen nur durch den flüchtigen Glanz der Metaphern getroffen und angedeutet werden kann. Besonders im "Eg." kommen oft seltsam belebte Metaphern in düsterer Romantik zu Hilfe, um uns ein Bild von dem erschütternden Seelendrama zu geben, das sich im Verborgenen abspielt.

"'You are cold, my love? You shivered' said Sir Willoughby Patterne, as he walked across his park one morning with his betrothed Clara Middleton, then in the throes of her first effort to break off her engagement.

'I am not cold', said Clara, 'some one, I suppose, was walking over my grave.' The gulf of a caress hove in view like an enormous billow hollowing under the curled ridge. She stooped to a buttercup; the monster swept by." [1])

Hier sehen und fühlen wir das verzweifelte Ringen in Clara's Seele: wie der Ekel vor Willoughby sich gegen das Gefühl ihrer echt weiblichen Rührung und Zärtlichkeit auflehnt, wie das Mitleid beinahe obsiegt! Warum sollte, trotz des spöttischen Kopfschüttelns vieler Kritiker gerade über die obige Stelle, ein empfindliches Mädchenherz im Drange ihrer widerstreitenden Gefühle nicht von einer so schrecklichen Vision, wie der oben beschriebenen, heimgesucht werden? Und wenn nicht, so hat uns doch M. eine komplizierte seelische Verfassung durch eine bedeutungsvolle Metapher anschaulich gestaltet.

M. will mit seinen Bildern und Vergleichen das in gewöhnliche Worte nicht Faßbare ausdrücken, oder er will trivialen Vorgängen eine neue Färbung und Bedeutung geben. (In letzterem Falle neigt er manchmal etwas zum Euphuismus.) Hier seien einige der originellsten und treffendsten Metaphern gegeben:

"Wilt thou? said the winged minute." [2])

"Clara felt the tread of the look he cast from herself to Col. de Craye." [3])

"A little mouse of a thought scampered out of one of the chambers of his head and darted along the passages, fetching a sweat to his brows." [4])

Die schönsten Vergleiche findet M. wenn er die mystischen Reize der Frauen beschreibt.

'Emilia's face was like the after-sunset across a rose-garden, with the wings of an eagle poised outspread on the light." [5])

"Diana . . . a spirit leaping and shining like a mountain water." [6])

Eine andere "had enigma's mouth with the eyes of morning." [7])

---

[1]) "The Eg." XIII (p. 129).
[2]) "B.'s C." XXII (p. 193).
[3]) "The Eg." XXIX (p. 293).
[4]) "Diana" IX (p. 89).
[5]) "Sa. B." XX (p. 163).
[6]) "Diana" VII (p. 67).
[7]) "One of Our C." XXXV (p. 350).

Laetitia Dale: "Here she comes with a romantic tale on her eyelashes."[1])

Clara Middleton "gives you an idea of the Mountain Echo."[2]) Sie ist "a dainty rogue in porcelain."[3])

Aminta's "look was like the fall of light on the hills from the first of morning."[4])

Carinthia: "A beautiful Gorgon . . . a haggard Venus." Sie hatte "a look of beaten flame: a look of one who has run and at last beholds."[5])

Euphuistischen Klang hat folgende Phrase, (es soll die Eile eines von Sir Lukin weggeschickten Knaben beschrieben werden): — "and his emissary taught lightning a Lesson."[6])

Gänzlich mißglückt ist diese Phrase: "the unwonted supper in them withheld an answer to the intimating knock."[7]) M. will in diesem dunklen Satz ausdrücken, daß eine tüchtige Mahlzeit ihnen einen gesunden Schlaf verschaffte.

M.'s Bilder sind häufig bizarr und oft nicht gleich verständlich; aber es geht viel zu weit wenn J. M. Barrie sagt: "He succeeds in this perilous undertaking as often as he fails."

Barrie rechnet zu den verfehlten Metaphern gerade einige der schönsten und originellsten; er tadelt diese stilistischen Eigenheiten, trotzdem er die Veranlassung dazu, M.'s Abneigung gegen jede konventionelle Methode, zu schätzen und ganz treffend zu kennzeichnen weiß: "M. has plucked the old phrases to pieces: He will have no drowning men who clutch at straws, nor wits who set the table in a roar, nor heroes who kick against the pricks."[8]) Man darf bei jedem Urteil über M.'s Extravaganzen seine literarischen Grundsätze (siehe S. 54) und seine Verdienste um die Neuschöpfung der Sprache nicht vergessen: er verlebendigt seinen Stil, indem er jedem Wort einen neuen Geist einzuhauchen versucht.

Man hat M. auch häufig wegen seiner anscheinend an den Haaren herbeigezogenen Vergleiche getadelt. Es ist aber zu beachten, daß sein beständig wacher, intensiv arbeitender Intellekt sein ungeheueres Wissen leicht übersieht und immer bei der Hand hat, während seine wunderbare Phantasie auf den entferntesten Gebieten Analogien findet und dann die notwendigen Vergleiche liefert. M. hat z. B. den "Egoist" in fünf Monaten geschrieben[9]); er konnte nicht über jede der zahlreichen Metaphern stundenlang brüten, er hatte es auch gar nicht nötig, er hat immer Überfluß an Wörtern und Bildern, er hat eher zu viel als zu wenig, ganz im Gegensatz zu Flaubert und dessen Evangelium vom "unique mot".

---

[1]) "The Eg." II (p. 9).
[2]) "The Eg." IV (p. 31).
[3]) "The Eg." V (p. 40).
[4]) "Lord Orm." I (p. 11).
[5]) "The Am. M." VIII (p. 84, 85).
[6]) "Diana, XL (p. 375).
[7]) "Lord Orm." XXVI (p. 286).
[8]) Contemp. Rev.", Oct. 1888 (p. 577).
[9]) "Fortn." Rev.", July 1909 (p. 24).

Hier seien noch einige Beispiele von M.'s gleichsam spielenden Kunst gegeben, die verblüffendsten Beziehungen zwischen den verschiedensten Dingen aufzudecken und für seine Vergleiche und Bilder zu verwerten:

"He (Alvan) was like some great Cathedral organ foully handled in the night by demons." [1])

"Happy as a sealed bottle of ripe wine." [2])

"A Mind apparently as little capable of being seated as a bladder charged with gas." [3])

"Ale (to Beef what Eve was to Adam) circulates beneath a dazzling foam, fair as the first woman." [4])

"Words big and oddly garbed as the pope's body guard." [5])

"The voice (der sterbenden Mrs. Burman) was articulate, thinner than the telephonic, trans-Atlantic by deep-sea cable." [6])

M.'s Vertrautheit mit naturwissenschaftlichen und kunsttechnischen Dingen zeigt sich in folgenden Metaphern:

"The light of every soul burns upward. Let us allow for atmospheric disturbance." [7])

"Crossjay's voice ran up and down a diatonic scale, with here and there a query in semitone and a laugh on a ringing note." [8])

(Dieser Satz ist wohl etwas "irritating" aber ebenso wenig langweilig wie die übrigen Mißgriffe M.'s.)

Aus den meisten zitierten Beispielen sieht man, daß sich M. mit den Metaphern weniger an die Sinne, an Augen und Ohren, als an den Geist der Leser wendet. Er will weniger ein Bild als vielmehr eine Idee geben.

"A winged minute," "a thread of the look," "a mouse of a thought," das scheinen zuerst unmögliche und unerhörte Dinge zu sein, man kann sich kein Bild davon machen, und doch regen sich bei diesen blitzartigen Ausdrücken in unserer Seele gewisse verschwommene, aber nachhaltige Gedanken und Vorstellungen, ganz entsprechend den vom Autor gewollten Wirkungen.

Eine weitere Eigentümlichkeit der M.'schen Metaphern bildet ihre rasche Aufeinanderfolge. Sobald ein Bild (gewöhnlich braucht M. nur eine charakteristische Seite desselben) seine Aufgabe erfüllt hat, wird zu neuen Metaphern übergegangen, und auch diesen werden nur die gerade notwendigen Eigenschaften entlehnt: Die gedrungene Zusammenstellung mehrerer Metaphern erzielt so, unter Auslassung des Nebensächlichen und Konventionellen, den gewünschten Gesamteindruck: "The days at a well-ordered country house, where a divining lady rules, speed the measure of a waltz, in harmonious circles,

---

[1]) "The Trag. C." XVIII (p. 146).
[2]) "The Am. M." XV (p. 160).
[3]) "Harry R" XLVII (p. 452).
[4]) "Evan H." XII (p. 114).
[5]) "The Eg." XXXI (p. 316).
[6]) "One of our C." XL (p. 410)
[7]) "Diana" XXXIX (p. 368).
[8]) "The Eg." XXI (p. 207).

dropping like crystals into the gulfs of Time, and appearing to write nothing in his book." [1])

Hier ist von Tagen ausgesagt, daß sie zuerst walzen, sich dann kristallisieren und schließlich noch schreiben. Das kann man sich alles nicht sinnlich vorstellen, wohl aber kann man sich nun eine Idee von dem lustigen und beschaulichen Leben in einem Landhaus machen, in dem eine weitblickende Hausfrau das Zepter führt.

Noch intensiver und gedrungener ist die erzeugte Wirkung in folgender Stelle, wo ein Bild vom furchtbaren Walten Napoleons gegeben werden soll: "And he would have had her to suppose that he had looked on the campaigning h e a d - c o v e r of N a p o l e o n simply as a shocking bad, bald, brown-rubbed old "Aricorne" rather than as the n o d of extinction to thousands, the great o r b of darkness, the still-trembling gloomy q u i v e r — the b r a i n of the lightnings of battles." [2]) Der Begriff des Hutes läßt sich absolut nicht mit "nod", "orb", "quiver", "brain" vereinen — und doch erhalten wir durch die Zusammenstellung so grundverschiedener Begriffe leichter und kürzer eine genaue Idee von Napoleon, als durch längere Auseinandersetzungen.

Wie entsteht überhaupt eine Metapher? Durch "a transference of a name from the object to which it properly belongs to other objects which strike the mind as in some way or other participating in the peculiarities of the first object." [3]) M. hat von dieser dichterischen Freiheit, die verborgensten Zusammenhänge der entlegensten Dinge aufzudecken und dadurch neuschöpferisch zu wirken, ausgiebig Gebrauch gemacht. Er hat ganz originelle Metaphern, die sich also durch folgende Eigentümlichkeiten auszeichnen:

1. Sie wenden sich mehr an den Geist als an die Sinne.
2. Sie haben eine äußerst knappe Form: Alles Unwesentliche und Nebensächliche ist ausgestoßen; (allerdings entstehen durch Auslassung zu vieler Zwischenglieder manche Dunkelheiten!)
3. Sie folgen gleichsam schlagartig aufeinander: Der Leser hat keine Zeit, sich die einzelnen Bilder lang und breit auszumalen. Es sind Gedankenblitze "that peep out oft the peacefullest lines by fits, like the lantern of the fire-watcher at windows, going the rounds at night." [4]) (Wie M. Carlyle's Stil beschreibt.)

M.'s Vergleiche und Metaphern sind ganz verschieden von denen der Renaissancezeit. Die elisabethanischen Dichter haben ihre Vergleiche ins Unendliche ausgesponnen. Sie nehmen einen Gegenstand und zählen dann, oft in ziemlich ermüdender Weise, alle nur irgendwie denkbaren Vergleichsmöglichkeiten auf. Die konventionellen Ähnlichkeiten zwischen den verglichenen Dingen sind leicht ersichtlich, während M.'s Metaphern gerade durch die neuentdeckten Beziehungen

[1]) "Rh. Fl." XVI (p. 125).
[2]) "B.'s C." II.
[3]) Lectures on the Science of Language by F. M. Müller, II (p. 385).
[4]) "Essay" (p. 84).

oft nicht gleich einleuchten, aber um so mehr frappieren. Diesen Unterschied sieht man recht deutlich am folgenden Vergleich Shaksperes:

"Love is a smoke rais'd with the fume of sighs;
Being urg'd, a fire sparkling in lovers' eyes:
Being vex'd, a sea nourish'd with lovers' tears:
What is it else? a madness most discreet,
a shocking gall, and a preserving sweet." [1])

M. gehört nach seiner stilistischen Manier mehr zu den germanischen als zu den romanischen Künstlern. Die Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks, die Unzweideutigkeit der Linienführung, die sich zur scharfen Hervorhebung der Antithese bedient, die strengere Einhaltung der Grammatik, die Durchsichtigkeit und geringere Wandelbarkeit des Wortschatzes, alle diese vielgerühmten Vorzüge der Franzosen und ihrer Sprache sind dem M.'schen Stil gerade zuwiderlaufend. Von den französischen Schriftstellern sagt er: "Read their stereotyped descriptions. They all say the same things. They have one big Gallic trumpet. Wonderfully eloquent: we feel that: but the person does not speak." [2])

Er neigt im Gegensatz zum romanischen, mehr dem germanischen Formprinzip zu; er ist ein direkter Abkömmling der originellsten Richtung derselben, der Romantik. Die halben, gebrochenen, schwebenden, verklingenden Töne sucht er mit Vorliebe in seine sinnliche Sprache aufzufangen. Die Musik, besonders Beethoven, hat ihn bei manchen Stimmungsgemälden inspiriert. Viele Kapitel in "S. B." sind aus dem Geist musikalischer Empfindung geboren. Die Kraft der Phantastik seiner Naturbilder erinnert an die kühnen Personifikationen Böcklins, mit dem er auch die Zartheit der Stimmung und die Verwebung des Menschen mit der Landschaft gemein hat. Sein Bestreben, die Grenzen der Darstellungsmöglichkeiten der Poesie zu überschreiten und die Hilfsmittel anderer Kunstgattungen, besonders der Musik und der Malerei, bei seinem Schaffen zu verwenden, war von jeher ein Ideal der Romantik und ist auch ganz im Sinne der Neuromantiker.

M., dessen positivistische Einsichten durchaus modernen Geist atmen, dessen Stil, die Manier der Romantiker ausbildend und bis zu den Grenzen des ästhetisch Zulässigen entwickelnd, ebenfalls modernes Gepräge trägt, hat sich besonders noch nach einer dritten Seite als ein ganz Moderner erwiesen, nämlich in der Charakterzeichnung, die den strengsten Forderungen des Impressionismus gerecht wird.

F. Charakteristik

Man hat M. auch damit abzutun versucht, daß man ihm vorgeworfen hat, er sei kein story-teller, der eine Geschichte gut zu erzählen und dem Leser die Zeit zu vertreiben weiß. Wie ganz

[1]) "Romeo and Julia", 1. Akt, 1. Szene.
[2]) "Sa. B." VIII (p. 52).

anders habe dies Scott, Dumas, Hugo verstanden. Die Ursache dieses Unvermögens bei M. sei "a certain desperate cleverness which at the same time fills us with a profound despondency."[1] "The clever man is self-conscious and self-consciousness is a constant source of irritation."

Freilich kann man M. nicht zu den Erzählern rechnen, die ihre Geschichten aus bloßer Lust am Fabulieren zusammendichten. Bei ihm geschieht alles mit der bewußten künstlerischen Absicht, die Charaktere plastisch darzustellen und durch ihren Mund seine Philosophie zu verkünden. Gerade seiner "cleverness" haben wir es zu verdanken, daß er uns nicht durch langwierige Häufung von Einzelheiten, durch eine pedantische breite Erzählungsweise im herkömmlichen Stil, durch langgezogene, oberflächliche Erklärungen der Handlungen, durch Wiedergabe alltäglicher Trivialitäten und sensationeller Unwahrscheinlichkeiten seine Romane verekelt. Er will "no clever transcripts of the dialogue of the day; no hair-breadth 'scapes, perils by sea and land, heroisms of the hero, fine shrieks of the heroine, no set scenes of catching pathos and humour, no distinguishable points of social satire."[2] Was er von Diana sagt, gilt von ihm selbst. "She wrote her best in perverseness — she wrote more and more realistically of the characters and downright human emotions, less of the wooden supernumeraries of her story, labelled for broad guffaw or deluge tears."[3] M. beschäftigt sich Tag und Nacht mit seinen Charakteren; die Erzählung kommt erst in zweiter Linie, sie dient nur dazu, ein plastischeres Bild der Charaktere zu geben. "I live day and night with my characters. I never outline my novels before starting on them."[4]

Wie sucht nun M. seine Charaktere zu zeichnen? Nicht dadurch, daß er alle ihre Eigentümlichkeiten vom Kopf bis zum Fuß haarklein beschreibt. "Our flying minds cannot contain a protacted description."[5] Seine Charaktere kennzeichnet er fast niemals durch seltene körperliche Merkmale, Gebrechen, Gesten, durch Absonderlichkeiten, wie sie gewissen Berufen, Klassen und Leidenschaften eigen sind. Auch findet man bei ihm wenige oder keine Fälle der unkünstlerischen Namengebung, die bei Dickens und seinen Vorgängern häufiger vorkommt und die darin besteht, schon durch die Namen der Personen auf gewisse typische Charaktereigenschaften schließen zu lassen. Zu diesen Puppen kann man von den M.'schen Personen eigentlich nur den Mr. Todhunter (in "R. F.") rechnen, dessen ganzes Streben dahin geht, eine reiche Geldheirat zu machen. Übrigens gehört dieser Todhunter zu den "wooden supernumeraries", bei deren Darstellung M. bisweilen in die alte Methode zurückfällt. Wo es sich aber um die Hauptpersonen handelt, ist M.'s Phantasie unerschöpflich

---

[1]) "Fortn. Rev.", vol. 45, 1886 (p. 772).
[2]) "Diana" XXIII (p. 221).
[3]) ib.
[4]) "Fortn. Rev.", July 1909 (p. 24).
[5]) "Diana" XV (p. 143).

im Auffinden von schönen, klangvollen Namen, die sich auch leicht dem Gedächtnis einprägen.

Seine Beschreibungen des äußeren Menschen sind sehr lebendig und gewöhnlich in Handlung umgesetzt. Durch Auslassung des Unwichtigen und durch Hervorheben des Bedeutsamen sucht er die Gesamterscheinung seiner Personen in der Phantasie der Leser aufleben zu lassen. So zeichnet er nur die wesentlichsten äußeren Züge; dazu kommen seelische Zustände und Eigenschaften und die Eindrücke des körperlichen und seelischen Charakters auf andere Personen. Diese Eindrücke sind nicht scharf umrissen, sie haben vielfach die Form von suggestiven Metaphern und Aphorismen, die uns ein starkes und nachhaltiges aber kein klares und deutliches Bild vom betreffenden Charakter geben. Die Phantasie der Leser hat immer genug freien Spielraum, um sich die Gebilde des Autors nachschaffend zu ergänzen. So fügt M. im Fortschreiten der Erzählung und durch die Erzählung selbst einen charakteristischen Zug um den andern aneinander, alles nur bei Gelegenheit und diskret, ohne plumpes Unterstreichen. "A stroke here and there completes the painting. Set descriptions are good for puppets. Living men and women are too various in the mixture fashioning them, even the 'external presentment' — to be livingly rendered in a formal sketch. — So with landscapes. . . . The art of the pen is to rouse the inward vision . . . The poets, who spring imagination with a word or a phrase, paint lasting pictures. The Shakespearean, the Dantesque are in a line, two at most." [1])

Man sehe, wie in dieser impressionistischen Art Diana dargestellt wird.

In Kap. I ('Diana') erwähnt M. einige charakteristische Bonmots der berühmten Frau. In Kap. II, wo der eigentliche Roman erst beginnt, sagt Lord Larrion von ihr: "Where she appears, the first person falls to a second rank, and accepts it humbly," und "She makes every thing in the room dust round a blazing jewel." [2]) In Kap. IV bemerkt Lady Dunstane Diana's Fortschritte in königlicher Haltung. "Lady Dunstane . . . admiring the advance of Diana's beauty in queenliness, for never did woman carry her head more grandly, more thrillingly make her presence felt . . ." [3]) In Kap. VII heißt es: "She was the very radiant Diana of her earliest opening day . . . None else on earth so sweetly laughed, none so spontaneously, victoriously provoked the healthful openness. Her delicious chatter, and her mueful sparkle in listening, equally quickened every sense of life." [4]) In Kap. XXVII sehen wir sie mit den Augen ihres Geliebten: "He heard her voice, he treasured her sayings; her gestures, her play of lips and eyelid, her lift of head, lightest movements were imprinted on him,

---

[1]) **"Diana" XV (p. 144).**
[2]) **ib. II (p. 19).**
[3]) **ib. IV (p. 44).**
[4]) **ib. VII (p. 67).**

surely as the heavens are mirrored in the quiet seas, firmly and richly as earth answers to the sprinkled grain." [1])

Man fühlt, wie der rätselhafte Zauber dieser weiblichen Persönlichkeit allmählich immer berückender entwickelt und geschildert wird, wie Diana's Reize die ganze Atmosphäre des Romans erfüllen und beleben, ohne daß man sich ein klares Bild vom Äußern dieses wunderbaren Weibes machen kann. Die ganze Darstellung gipfelt eben nur in impressionistischen Streiflichtern, es gibt hier keine "set descriptions", durch die der Autor nun und nimmermehr dem Charakterbild eines so beweglichen, in allen Farben und Vorzügen schillernden weiblichen Wesens gerecht werden könnte.

M.'s Methode hat nichts von der gemütlichen Art der früheren Erzähler, eines Scott, Dickens, Thackeray, Balzac, Daudet, die ihre Personen, mit äußeren Kennzeichen versehen, einführten und ihnen gleich längere Beschreibungen widmeten, während die Erzählung ein ruhiges gleichmäßiges Tempo einhielt. Bei M. hat der Leser, der die unauffälligen Fingerzeige für den Gang der Handlung übersieht, oft seine liebe Not, um nur herauszubringen, was eigentlich vorgeht und wo die Geschichte hinaus will. Das kommt daher, daß der Autor möglichst wenig in eigener Person beschreiben und erzählen will: Er überläßt alles seinen Charakteren. Mit gutem Grund: durch nichts charakterisieren die Menschen sich selbst besser als durch die Erzählung und Beschreibung irgend eines Ereignisses oder einer Beobachtung.

M. beschreibt seine Hauptcharaktere zunächst in eigener Person; meist aber schildert er nur die Eindrücke, die sie bei anderen hervorrufen.

Lucy Desborough wird in Kap. VIII ("R. F.", p. 49) vom Farmer Blaize wegen ihrer häuslichen Tugenden und ihrer Kenntnisse im Französischen gepriesen.

In Kap. XIV sehen wir sie, von einer stimmungsvollen Naturszenerie umgeben, mit den Augen Richard's (oder des Dichters selbst): „Above green-flashing plunges of a weir, and shaken by the thunder below, lilies, golden and white, were swaying at anchor among the reeds. Meadow — sweet hung from the banks thick with weed and trailing bramble, and there also hung a daughter of earth. Her face was shaded by a broad straw hat with a flexible brim, that left her lips and chin in the sun, and sometimes nodding, sent forth a light of promising eyes. Across her shoulders, and behind, flowed large loose curls, brown in shadow, almost golden where the ray touched them. She was simply dressed, befitting decency and the season. On a closer inspection you might see that her lips were stained. This blooming young person was regaling on dewberries. They grew between the bank and the water . . ." [2])

In Kap. XX sagt Miß Davenport von ihr: "She haven't a bit of

---

[1]) "Diana" XXVII (p. 262).
[2]) "R. F." XIV (p. 96).

art in her" . . . "She is good though she's a Catholic." [1]) Im gleichen Kapitel wird sie noch von Lady Blandish und von Adrian, dem Zyniker, gelobt.

Letzterer findet in Kap. XXII (p. 154) ihre kräftigen Beine besonders rühmlich.

Richard sagt in Kap. XXVI, nach manchem Liebesstündchen, von ihr: "When you' ve once seen her, she seems to draw music from all the nerves of your body." [2])

In Kap. XXVIII ist der übermütige Ripton Thomson von ihrem Liebreiz entzückt. Er sieht "the young girl's golden locks of hair, her sweet now dreamily sad, face; her gentle graceful figure in the black straight dress she wore . . ." [3])

In Kap. XXVIII und später sehen wir sie mit den Augen der guten und redseligen Mrs. Berry.

Adrian findet endlich ihr ganzes Wesen hinreißend und bezaubernd (Kap. XXXIV); er rühmt in einem Brief an Lady Blandish ihr häusliches Geschick und ihre Bildung: "She can cook for an epicure . . . she reads and comments on "The Pilgrim's Scrip" . . . she has not a bad voice." [4])

In Kap. XXXIX wird ihr Eindruck auf den lüsternen Lord Mountfalcon geschildert, der schwört, daß er sie noch haben müsse.

Schließlich (in Kap. XLI) gewinnt sie noch die Bewunderung Austin Wentworth's und Austin Feverel's.

Ähnlich wie von Lucy, bekommen wir von allen Charakteren M.'s ein Bild durch die Eindrücke, die sie bei anderen Personen hervorrufen.

Diese indirekte Art der Charakteristik ist ja echt künstlerisch, führt aber zu Unwahrscheinlichkeiten, wenn die Träger der M.'schen Charakteranalysen und Ideen noch zu jugendlich und unreif sind. So wirkt es etwas unnatürlich, wenn der Knabe Crossjay den komplizierten Charakter Vernon Whitford's Clara Middleton zu erklären sucht: "Old Vernon . . . makes me think of Robinson Crusoe's old goat in the cavern. I like him because he's always the same, and you're not positive about some people. Miss Middleton, if jou look on at cricket, in comes a safe man for ten runs. He may get more, and he never gets less; and you should hear the old farmers talk of him in the booth. That's just my feeling." [5])

Ähnlich unwahrscheinlich, ja beinahe grotesk wirken die Gedanken der Schulknaben über das Verhältnis ihres Lehrers Matey zur Lehrerin Browny (Aminta) in "Lord Orm":

"They read Browny's meaning; that Matey had only to come and snatch her . . ." [6]) "Some of the boys regretted her not being fair." "One of the Boys alluded in Matey's presence to their general view

---

[1]) "R. F." XX (p. 131).
[2]) ib. XXVI (p. 207).
[3]) ib. XXVIII (p. 218).
[4]) ib. XXXIV (p. 305).
[5]) "The Eg." VIII (p. 70).
[6]) "Lord Orm." I (p. 12.

upon the part, played by womankind on the human stage, confident of a backing."[1])

Dagegen hat M. auch viele glaubhafte Menschenkenner, die imstande sind, fremde Naturen zu beobachten und zu begreifen. (R. Le Gallienne wundert sich darüber, daß es in M.'s Romanen so viele "phrasemakers" und "mouthpieces" gibt, obwohl er in propria persona die besten Bonmots sagt[2]). Ist aber M.'s indirekte Charakteristik die Kunst, seine Personen sich gegenseitig spiegeln zu lassen, denkbar ohne die vielen geistreichen Köpfe?

Austin Feverel's unausgesetzte Beobachtung der Umwelt ist bekannt. Aber "Austin was not clever like Adrian; he seldom divined other people's ideas."[3])

"Mrs. Doria . . . had always been in the habit of reading off her brother from infancy . . ."[4])

"From that moment she (Lady Blandish) grew critical of him and began to study her idol."[5])

"The difference between them was that Edward knew the state of Algeron's mind, and what was walking within it, while the latter stared at a blank wall as regarded Edward's."[6])

M. Lovell wirft dem Major Waring vor: "Jou are too studious of character." (Rh. Fl. XLVIII, p. 413.)

Am besten verstehen die älteren Frauen den menschlichen Charakter. Zu diesen gehören noch Ms. Mountstuart[7]) und Charlotte Eglett. Von letzterer sagt M.: "Unable to read woman's character, except upon the broadest lines, she read men minutely."[8])

M. gibt gewöhnlich direkte Charakteranalysen dieser beobachtenden Naturen. Er läßt sie aber auch sich selbst charakterisieren, gewöhnlich indirekt, durch ihre Meinung über andere, aber auch direkt durch Selbstbeobachtung. Sir Austin Feverel schaut in den Spiegel und sieht sein Bild: "The grey gathered brows, and the wrinkles much action of them had traced over the circles half up his high straight forehead; the iron-grey hair that rose over his forehead, and fell away in the fashion of Richard's plume. His general appearance showed the tints of years . . ."[9])

Er kannte und durchschaute seinen ganzen Charakter. "He was cognizant of the total absence of the humorous in himself."[10])

Auch Rhoda Fleming, die doch nicht so differenziert ist wie Dahlia, wird in ihrem Äußern sehr lebhaft beschrieben, indem sie sich im Spiegel besieht: "She beheld her face at times and shivered. The face was so strange with its dark, thick eyebrows, and peculiarly

---

[1]) "Lord Orm." I (p. 12).
[2]) R. Le Gallienne G. M.
[3]) "R. F." VI (p. 36).
[4]) ib. XXXVI (p. 325).
[5]) ib. XXXIII (p. 287).
[6]) "Rh. Fl." VI (p. 44).
[7]) "The Eg."
[8]) "Lord Orm." II (p. 37).
[9]) "R. F." XXII (p. 157).
[10]) ib. (p. 158).

straight gazing brown eyes . . . the chin and nose, so unlike Dahlia's. . . . She felt without envy of her sister that Dahlia eclipsed her." [1])

Wie geschickt ist diese Beschreibung durch Schilderung der begleitenden Gefühle in Handlung umgesetzt.

Das beste Mittel der Selbstbespiegelung bietet der Brief. Erschütternd und anschaulich ist das Bild, das Dahlia in einem Brief an Rhoda von sich selbst entwirft: "A spot on my neck gives me a dreadful fright. If my hair comes out much when I comb it, it sets my heart beating, and it is a daily misery to me that my hands are larger than they should be . . . My feet are of a moderate size, though they are not French feet, as Edward says." [2]) Edward macht, ebenfalls in einem Brief, Dahlia auf die Gefahr der beständigen Selbstbeobachtung aufmerksam: "By looking eternally inward, you teach yourself to fret and the consequence is, or will be, that you wither." [3])

M. hat den Brief in den früheren Romanen sehr häufig angewendet und auch immer sehr wirksam, da wir in den Briefen immer etwas Wichtiges erfahren: Oft sind es ganz neue Ereignisse, manchmal werden Vorkommnisse zusammenfassend erzählt, über deren Verlauf wir durch die vorhergehende impressionistische Erzählungsart noch nicht ganz klar geworden sind: Meist aber werfen die Briefe auf den Briefschreiber und die beschriebenen Personen ein ganz neues Licht. In den späteren Romanen treten die Briefe etwas zurück. Doch noch im vorletzten Roman schildert Henrietta in einem Brief an Chillon den Eindruck Carinthia's: I cannot forget her face looking up for him to look down. A great painter would have reproduced it, a great poet have rendered the impression. [4])

M. ist es also vor allem um Eindrücke zu tun; auch die Erzählung dient lediglich dazu, gewisse Streiflichter auf die Charaktere zu werfen, sie ist ein Mittel der Charakteristik.

In Kap. XXIX (R. F.) wird die Trauung Richard's und Lucy's geschildert.

In Kap. XXXI hat Mrs. Berry Gelegenheit diese Neuigkeit Adrian mitzuteilen und sich dabei in freimütigen Lobesreden auf das junge Paar zu ergehen.

Adrian, dem diese Geschichte die größte Genugtuung bereitet, nimmt ein Stück Hochzeitskuchen mit sich und beschließt in seiner epikuräischen Boshaftigkeit, den übrigen Verwandten Richard's den jüngsten Streich ihres ängstlich umwachten Zöglings aufzutischen.

Der erste, den er trifft, ist der alte Hippias. Dem wird die Geschichte kurz erzählt und ein Stück Kuchen verabreicht: "You've done me up for the day, I can assure you." [5])

Dann kommt Algeron Feverel an die Reihe. Die gleiche Geschichte wird, mit etwas anderen Worten, erzählt: "Will you have your morsel?" fragt Adrian. "Oh, by all means — not now . . .

---

[1]) "Rh. Fl." IV (p. 29).
[2]) ib. IX (p. 68).
[3]) ib. XXII (p. 185).
[4]) "The Am. M." XXVI (p. 287).
[5]) "R. F." XXXII (p. 265).

Father know it?" "Not yet He will to-night by nine o'clock." "Then I must see him by seven. Don't say you met me." (Er reitet davon.)

"Wants money," said Adrian . . .[1])

Die gewandte Mrs. Doria, die ihre Tochter Clare durchaus mit Richard verheiraten wollte, kommt nicht so leichten Kaufes davon. Adrian foltert sie ziemlich lange mit undeutlichen Anspielungen auf den Ursprung des Hochzeitskuchens. Schließlich sagt er ihr kurz die Neuigkeit: "Clare stood cold and sedate. She and her mother avoided each other's eyes." Die Mutter sagt: "it is really shameful if he should be allowed to fall into the toils of a designing creature to ruin himself irrevocably."[2]) Die durch die unerwartete Nachricht in Mrs. Doria's Seele hervorgerufene Umwälzung wird nun etwas länger analysiert. Sieht sich doch Mrs. Doria durch den kecken Schritt Richard's um ihre schönste Hoffnung betrogen.

Die schlimmste Heimsuchung ist diese Nachricht natürlich für Austin Feverel: "It was not for him to do more than lift his eyebrows and draw in his lips at the news delivered by Ripton Thomson."[3]) (M. läßt jetzt die Geschichte nicht noch einmal erzählen, sondern konstatiert nur ihre Mitteilung: es drängt ihn zur Analyse von Sir Austin Feverel's Empfindungen.) "You see, Emmeline, it is useless to base any system on a human being," sagt Austin Feverel. Das ganze Kapitel lang werden nun Austin's Gedanken und Pläne analysiert. Der stolze Baron sieht sein Lebenswerk, seine schöne Erziehungsmethode, in nichts zusammenfallen. Mit großer Selbstüberwindung ringt er sich schließlich zu der Überzeugung hindurch: "He (Richard) is become a man and as a man he must reap his own sowing."[4])

M. hat es in diesen Kapiteln verstanden, durch das Erzählen der gleichen Geschichte bei verschiedenen Personen die intimsten Charakterseiten zu enthüllen. Es sei noch auf ein anderes Beispiel hingewiesen:

In Kap. XXXVII (R. F.) kann Mrs. Berry zufällig Richard auf einem Spaziergang mit Mrs. Mount belauschen. (Solche Lauschszenen, und Intrigen überhaupt, kommen bei M. häufig vor; doch ist ihnen allen das Effektvolle und Gruselige genommen — sie dienen nur der Charakteristik. Dadurch, daß M. manche Szenen vor den Augen von verborgenen oder nicht verborgenen Zuschauern sich abspielen läßt, kann er den Schein erwecken, als ob uns nicht er, der Autor, sondern der Beobachter die ganze Geschichte erzähle. Und dann bekommt der Autor auf diese Art ganz bequem einen Träger für seine charakterisierenden Weitererzählungen.)

Diese Szene erregt Mrs. Berry's Entrüstung über die unglaubliche Treulosigkeit, die Richard an seinem braven Weibe begeht.

---

[1]) "R. F." (p. 267).
[2]) ib. (p. 272).
[3]) ib. XXXIII (p. 279).
[4]) ib. XXXIII (p. 286).

Die biedere Mrs. hält ihm im gleichen Kapitel das Ungeziemende seiner Liebelei mit der "Bella Donna" vor.

Das Gerücht seines Verkehrs mit Mrs. Mount verbreitet sich. Mrs. Doria sucht Richard teilweis zu entschuldigen: "That ridiculous system! That disgraceful marriage." [1]) Das Gerücht kommt zu Lady Blandish: "She likewise lectured Richard . . . How mad and wicked is the man who can let him be tempted so!" [2]) "Adrian, the wise youth," faßt die Sache noch ernster auf; er warnt Richard und "sneered at Mrs. Mount." [3])

Man kann nicht behaupten, daß M. kein "storyteller" ist, er hat vielmehr eine ganz eigene, kunstvolle Art der Erzählung, die allerdings eine große Aufmerksamkeit des Lesers beansprucht: Denn nicht immer werden die Ereignisse so deutlich und vielfach erzählt wie in den oben zitierten Fällen. Oft werden an ganz unerwarteten Stellen wichtige Hinweise auf den Gang der Handlung gegeben; M. sucht das Erzählerische so nebenbei anzubringen, er versteckt es gleichsam hinter die Charaktere.

M.'s einziges Ziel ist, seine Charaktere zu gestalten. Und warum soll gerade das Erzählen allein den vollendeten Romanschriftsteller ausmachen? "It would really be as true to say that the power of creating charakter is the novelist's essential gift." [4])

Der Dialog ist die unmittelbarste Art, die Seelen der Charaktere bloßzulegen. Da es M. darum zu tun ist, in seinen Romanen eine fortschreitende Entwicklung der handelnden Personen, nicht eine interessante Aneinanderreihung von Ereignissen zu geben, so spielen die dramatischen Elemente, die Gespräche, eine große Rolle. Auch die Häufigkeit dieser Gespräche hat man M. zum Vorwurf gemacht. Lassen sich aber alle Gedanken und Wesenheiten der Menschen durch die bloße Analyse, durch trockene Berichterstattung wiedergeben? Gerade die tiefsten Gefühle und Stimmungen lösen sich erst von der Seele im vertraulichen Zusammensein, im unbewachten Austausch von Rede und Gegenrede. Das weiß M. sehr wohl. Immer, wenn sich der breite Strom seiner Charaktere eine Strecke lang mit wohlberechnetem, gleichmäßigem Gang fortbewegt hat, dann tritt ein Liebespaar auf, schlägt ganz neue Töne an und singt, unter Begleitung reicher Naturstimmungen, das unvergängliche Lied der Liebe. Der Dialog ist in diesen Liebesszenen rein lyrisch. — Oder ein anderer Anlaß des M.'schen Dialoges: Es suchen sentimentale Männer (Sir Willoughby, Alvan, Fleetwood etc.) auf den Gegenstand ihrer Verehrung, — auf Frauen (Clara Middleton, Carinthia), die, durch die Angehörigen der eigenen Familie in die Enge getrieben, sich nun von ihren verhaßten Verehrern losreißen wollen, — mit allen Mitteln der Überredungskunst einzuwirken, indem sie das eigene Ich in allen

---

[1]) "R. F." XXXVIII (p. 355).
[2]) ib. (p. 356).
[3]) ib. (p. 356).
[4]) Richard Le Gallienne G. M. (p. 164).

Farben glänzen lassen. Je widerstrebender die betreffende Frau, desto dramatischer gestalten sich die ganzen Auseinandersetzungen. Der "Egoist" ist ein seelischer Kampf zwischen Clara M. und Sir Willoughby. Nach Einführung und gegenseitiger Bespiegelung der Charaktere scheint sich die ganze Handlung auf eine endgültige Aussprache zwischen den beiden Hauptpersonen zuzuspitzen. Der Hauptteil des Romans besteht denn auch in Dialogen, in denen sich Willoughby's sentimentale Ichanbetung und Clara's anfänglicher Gehorsam und allmählich wachsender Widerstand gegen den väterlichen Willen und gegen Willoughby offenbart. Wie Clara (und auch Laetitia Dale, vgl. "The Eg." XL), so zeigt auch Carinthia die tiefe Umwandlung, die sie durchgemacht hat, erst gegen Schluß in einem dramatischen Dialog: "My father and my brother say that injury forbids us to be friends again." [1]) Mit diesem stolzen Wort, das ihre frühere Handlungsweise, ihre Duldsamkeit und Gefügigkeit, ebenso wie ihre jetzige Strenge durch ihren Familiensinn erklärt, weist sie ein für allemal den bittenden und flehenden Fleetwood zurück.

Die Schlagfertigkeit Diana's gegen lästige Zudringlichkeiten zeigt sich in folgendem Dialog:

"I have not attempted an appeal to your feelings, Mrs. Warwick."

"I thank you warmly, Lady Wathin, for what you have not done." . . .

. . . "Our life below is short! . . . It is soon over."

"On the other hand, the platitudes concerning it are eternal." [2])

M. hat eine fast virtuosenhafte Gewandtheit in der Verwendung des Dialogs. Wie beredt sind am Anfang der Szene zwischen Lucy und Richard (vgl. S. 47) die lautlosen Antworten Lucy's geschildert! M. nennt sehr häufig, besonders in den späteren Romanen, die redenden Personen nach Beginn des Dialogs überhaupt nicht mehr. Es folgt nur Rede auf Gegenrede. Wohl versteht es M., aus dem Ton des Sprechenden auf die betreffende Person schließen zu lassen; aber nicht immer. Man muß manchmal mit der Lektüre eines Dialogs wieder von vorne anfangen, um den Sprecher eines bedeutsameren Wortes in der Mitte oder gegen Schluß des Gespräches ermitteln zu können.

Sehr oft kommt bei M. die leichtere Art des Dialogs vor, die sich weniger der dramatischen Straffheit als vielmehr der Ungezwungenheit und Zufälligkeit des Alltagsgespräches nähert. Es sind dies impressionistische Bemerkungen, lose Einfälle, die beim Zusammensein mehrerer Personen entstehen, die aber für die Sprechenden nicht weniger charakteristisch sind als die lyrischen Ergüsse und die streng dramatischen Dialoge. Sehr bemerkenswert sind in dieser Beziehung die häufigen Tischgespräche, die bei Diners gepflogen werden. Nach dem Grundsatz: "to make the hour of the feast a balanced recreation and a regeneration of body and mind," [3]) wird bei den Gelagen eine lebhafte Unterhaltung geführt. Wohl läßt sich M. manchmal verleiten,

---

[1]) "The Am. M." XLII (p. 473).
[2]) "Diana" XXIII (p. 225).
[3]) ib. XXX (p. 301).

seinen unvermeidlichen, mit witzigen Reden gewürzten Schmäusen zuliebe, etwas vom Hauptthema abzuschweifen. Aber ihre Beziehung zum Ganzen und deshalb ihre Berechtigung haben diese Kapitel immer, und es ist unbegreiflich, wenn z. B. W. L. Courtney das Kap. "A Dinner — Party at Richmond" ("R. F." XXXVI) "an offensiwe rubbish" [1]) nennt, gerade dieses Kapitel, das so viel Leben und charakteristische Bemerkungen enthält.

Der Dialog kann auch ganz komische oder tragische Färbung annehmen, je nach dem philosophischen Grundriß, auf den M. die betreffenden Charaktere aufgebaut hat. Neben dem Dialog können Komödie und Tragödie aber auch durch die Charakteranalyse seitens des Autors oder anderer Personen, ja nur durch kurze Sätze und Metaphern erzeugt werden.

Der "Comic Spirit" liegt allen Romanen M.'s mehr oder weniger zugrunde. Am deutlichsten ist das Komische herausgearbeitet in "Evan H.", "Harry R." und "Sandra B."

Im folgenden Beispiel ist eine Liebesszene vom Geist der Komödie erfüllt ("The Comic spirit is not hostile to the sweetest songfully poetic." ("Essay", p. 92.)

"'You are my own, are you not, Emilia?' 'Yes, I am,' she answered simply. 'That water seems to say "forever",' he murmured; and Emilia's fingers pressed upon his.

Of marriage there was no further word. Her heart was evidently quite at ease; and that it should be so without chaining him to a date, was Wilfrid's peculiar desire. He could pledge himself to eternity, but shrank from being bound to eleven o'clock on the morrow morning." . . .[2]) Hier ist das Komische noch durch den Kommentar des Autors verständlicher gemacht worden. Diese einzige Szene würde genügen, um den Charakter Wilfrid Pole's ganz klar als sentimental und egoistisch zu kennzeichnen. Im „Buche des Egoismus" steht geschrieben: "Possession — without obligation to the object possessed approaches felicity."[3])

Viel ernster und auch nicht so scharf angedeutet ist die Komödie im "Egoist" (vgl. die Liebesszene S. 49) und in den späteren Romanen, für die M.'s Erklärung des nachdenklichen Lächelns ganz besonders gilt: "Comedy laughs through the mind, for the mind directs it; and it might be called the humour of the mind." [4]) Hier sei nur auf einige Stellen aus dem "Eg." hingewiesen:

"He wished for her to have come to him out of an egg — shell, somewhat more astonished at things than a chicken, but as completely enclosed before he tapped the shell, and seeing him with her sex's eyes first of all men." [5])

Sir Willoughby verlangt von Clara, daß sie ihm bis über den Tod hinaus treu bleibe. Wie schöne wäre es, wenn die Leute von ihr

---

[1]) "Fortn. Rev." 45, 1886 (p. 774).
[2]) "Sa. B." XX (p. 163, 164).
[3]) "The. Eg." XIV (p. 132).
[4]) "Essay" (p. 88).
[5]) "The Eg." III (p. 18).

als von seiner Witwe sprächen! "His widow! let them say; a saint in widowhood."[1])

"He drew her hand more securely on his arm, to make her sensible that she leaned on a pillar of strength."[2])

"Ladies whom he had only heard of as ladies of some beauty, incurred his wrath for having lovers or taking husbands."[3])

Als Willoughby von einer längeren Festlandsreise zurückkehrt, trifft er zufällig die ihm sklavisch ergebene Laetitia Dale, die mit einer Schar Schulkinder in Feldern und Wiesen Blumen für den bevorstehenden Maitag sucht. "'Laetitia Dale!' he said. He panted. 'Your name is sweet English music! And you are well? The anxions question permitted him to read deeply in her eyes. He found the man he sought there, squeezed him passionately, and let her go."[4]) Ist es möglich, eine verborgene, kaum merkbare egoistische Regung noch eindrucksvoller darzustellen, als es M. hier gelungen ist, der aus einer intellektuellen Einsicht in das Wesen des Egoismus, die La Rachefoucauld nur zu einer scharf pointierten Sentenz gereizt hätte, eine kleine plastische Szene gestaltet hat?

Überhaupt schwebt der "Comic Spirit" über all den Szenen, in denen Willoughby sein teueres Ich herauszustreichen, seine Fähigkeiten, Kenntnisse und Charaktereigenschaften darzulegen sucht.

Die Komödie dient also vor allem zur Kennzeichnung und Züchtigung der Sentimentalen und Egoisten.

Der Humor wird vorzüglich zur Darstellung der einfacheren Charaktere verwendet; er kommt häufiger in den früheren Romanen vor. Ganz auf den Humor aufgebaut sind: "The Shaving" und "Evan H." M. betrachtet besonders seine Bauern und Handwerker im Lichte des Humors: "From the weather they fell upon the blessings of tobacco . . .

'Better than a wife!' chuckled the tinker. No curtain — lecturin' with a pipe. Your pipe an't a shrew.' 'That be it!' the other chimed in.

'Your pipe doan't mak'ye out wi'all the cash Saturday evenin.'

'Take one' said the tinker, in the enthusiasm of the moment, handing a grimy short clay. Speed-the-plough filled from the tinker's pouch, and continued his praises.

'Penny a day, and there y' are primed! Better than a wife? Ha, ha!' 'And you can get rid of it, if ye wants for to, and when ye wants,' added the tinker . . ."[5])

Zu diesen humoristischen Gesellen gehören noch John Trasher in "Harry R." (chap. III), der Landstreicher im "Eg." (XXV); Andrew Hedger, der "could eat hog a solid hower"[6]); und besonders "Master Gammon" ("Rh. Fl."), dessen Unterhaltung mit Mrs. Sumfit in Kap. II

---

[1]) "The Eg." VI (p. 50).
[2]) ib. XI (p. 106).
[3]) ib. XIV (p. 137).
[4]) ib. IV (p. 25).
[5]) "R. F." III (p. 17).
[6]) "Diana" VIII (p. 83).

und XIII äußerst humoristisch geschildert ist. Humoristische Charakterzeichnung wird in folgendem Beispiel durch einen Vergleich erzielt:

" 'My sister sends you her love,' she said brightly to the old man: Master Gammon responded with no remarkable flash of his eyes, and merely opened his mouth and shut it, as when a duck divides its bill, but fails to emit the customary quack." [1])

Von den Frauen entwickelt Mrs. Lupin viel Humor (vgl. ihre Auseinandersetzungen mit Mrs. Chump, "Sandra Bel." XXVII).

Die Szenen, in denen Mrs. Chump auftritt, ebenso wie manche Szenen in "Evan H." grenzen stark ans Possenhafte.

M. faßt alle seine Romane als Komödien auf. Man bezeichnet sie vielleicht besser als Tragikomödien. Die Opfer der Komödie, die Sentimentalen und Egoisten, haben alle etwas Tragisches. Dazu gehören: Austin Feverel, Edward Algeron, Richmond Roy,[2]) Wilfrid Pole,[3]) Sir Purcell Barret,[4]) Sir Willoughby, Alvan,[5]) Lord Orm., Fleetwood.[6])

Das Tragische entspricht eben der ganzen positivistischen Auffassung M.'s vom Leben und Treiben der Menschen: „Was Ihr säet, das werdet Ihr ernten!" und „Alle Schuld rächt sich auf Erden", ist seine Meinung.

"We are sons of yesterday, not of the morning. The past is our mortal mother, no dead thing." (Harry R." XXXII, p. 382.)

M. hat Charaktere, die durchaus tragisch angelegt sind. Die tragischsten sind: Barto Rizzo's Weib und die drei Brüder Quidascarpi in "Vitt." Von tragischer Größe ist die Szene, in der dieses Weib Wilfrid Pole und den von ihr geliebten Rinaldo Quidascarpi entfliehen läßt: " 'It is dark in the streets,' Rinaldo addresses the woman. 'Lead us out, for the hour has come when I must go.' She clutched her hands below her bosom to stop its great heaving and stood as one smitten by the sudden hearing of her sentence. The sight was pitiful, for her face scarcely changed, the anguish was expressionless . . . Rinaldo threw the door open . . . 'Must you? must you?' her voice broke. 'Waste no words.'

'You have not seen a priest.'

'I go to him.'

'You die.'

'What is death to me? Be dumb, that I may think well of you till my last moment.'

'What is death to me? Be dumb.'

She had spoken with her eyes fixed on his couch. It was the figure of one upon the scaffold, knitting her frame to hold up a strangled heart. 'What is death to me? Be dumb!' she echoed him

---

[1]) "Rh. Fl." VII (p. 51).
[2]) "Harry R."
[3]) "Sandra B."
[4]) ib.
[5]) "The Trag. C."
[6]) "The Am. M."

many times on the rise and fall of her breathing, and turned to get him in her eyes.

'Be dumb! be dumb!' She threw her arms wide out, and pressed his temples and kissed him." [1])

Die Liebe des Weibes und die fanatische Unerbittlichkeit Rinaldo's kann wohl nicht eindringlicher gezeichnet werden, als es in diesen wenigen Zeilen geschehen ist.

Tragische Erlebnisse haben auch viele Frauen durchzumachen, deren Charakter nicht von Grund aus tragisch ist: Diana Warwick, Rhoda Fleming, Rosamund Culling,[2]) Sandra Belloni und andere. Ein Leben voll stiller Leiden führen: Clare Forey,[3]) Juliana Bonner,[4]) Chloe,[5]) Nesta Radnor [6]) und vor allem Dahlia Fleming, deren Ende folgendermaßen geschildert wird: "Almost her last words to him, spoken calmly, but with the quaver of breath resembling sobs, were: Help poor girls."

Von den drei Hauptcharakteren in "R. F." sind außer Austin Feverel auch Richard und Lucy tragisch. Richard hat die seelische Feinheit und Empfindlichkeit seines Vaters geerbt; Vater und Sohn kommen durch ihre eigensinnigen Ideen zu Fall: Austin durch sein seltsames pädagogisches Ideal, Richard durch sein Unterfangen, gefallenen Frauen zu helfen. Lucy ist mehr das Opfer der Ereignisse, der Meinungsverschiedenheiten und Zwistigkeiten zwischen Vater und Sohn. Von tieftragischer Stimmung ist die letzte Szene zwischen Lucy und Richard: "Lucy. Do you know why I came to you to night?" She moved her lips repeating his words. "Lucy. Have you guessed why I did not come before?" Her head shook widened eyes. "Lucy. I did not come because I was not worthy of my wife! Do you understand?"

"Darling," she faltered plaintively, and hung crouching under him, "what have I done to make you angry with me?" "O beloved?" cried he, the tears bursting out of his eyes. "O beloved!" was all he could say, kissing her hands passionately ". . . I dared not come to you, my wife, my beloved! . . . this was the reason: I have broken my marriage oath." Again her lips moved.

She caught at a dim fleshless meaning in them. "But you love me? Richard! My husband! you love me?" "Yes I have never loved, I never shall love, woman but you." "Darling! Kiss me." "Have you understood what I have told you?" "Kiss me," she said. [7])

An keiner Stelle des Romans treten die wesentlichsten Charaktereigenschaften der beiden Verliebten, Lucy's echt weibliche, tiefe Großmut und Richard's aufrichtige Reue über seinen törichten Leichtsinn, so klar zutage, als in dieser allerletzten tragischen Aussprache.

Die tiefste Tragik atmet auch das Lebensende Nevil Beauchamp's.

---

[1]) "Vitt." XIX (p. 315, 316).
[2]) "B.'s C."
[3]) "R. F."
[4]) "One of our C."
[5]) "The Tale of Chloe."
[6]) "One of our C."
[7]) "R. F." XLIV (p. 447).

Die meisten Kritiker haben Anstoß genommen an der unvermuteten Katastrophe (ebenso wie am unglückseligen Ausgang von "R. F."), in der M.'s heißblütiger Lieblingsheld den Tod findet. Kann uns aber das grelle Ende dieses an Willkürlichkeiten so reichen Lebens wirklich noch überraschen? Und liefert gerade diese Schlußszene nicht die letzten Züge, um das Charakterbild des edlen Heißsporns Nevil Beauchamp, der sein Leben für ein armseliges Kind einsetzt und verliert, zu vervollständigen?

Wesentlich tragischen Grundgehalt haben folgende Romane: "R. F.", "Rh. Fl.", "The Trag. C.", "One of our C."; dazu noch die Novelle "The Tale of Cloe".

M. hat die Tragödie als notwendige Begleiterscheinung des menschlichen Lebens angesehen, und er ist nicht davor zurückgeschreckt, die schönen Romanschlüsse und das Gesetz der poetischen Gerechtigkeit gelegentlich über den Haufen zu werfen. Er will ein Bild des buntfarbigen, aber auch unbarmherzigen und unvernünftigen Schicksals der Erdenkinder geben. Er hat die verborgensten Winkel der menschlichen Seele bloßgelegt; er hat aufzuklären versucht, was nur irgendwie zu begreifen ist. Aber über manches unbegreifliche Dunkel des menschlichen Charakters hat er den Schleier nur dichter gezogen. Unverständliche Handlungen, wie er sie in der Zeitgeschichte vorfand, (und wer weiß, was er alles aus seiner Umgebung schöpfte?) sind sein Lieblingsthema. Er hat seine Schuldigkeit getan, um aufzuhellen, um seinen Charakteren Verzeihung und Verurteilung zu erwirken. Aber ein mystischer Rest bleibt immer. Den will er durchaus lassen. Das ist seine Religion.

Die Methode M.'s, die Charaktere nicht gleich fertig hinzustellen, sie nicht durch umständliche Zeichnung der körperlichen und seelischen Eigenschaften einzuführen, sondern ihr Bild erst im Laufe der Erzählung bei ganz natürlichen Anlässen zu entwickeln und zu fixieren, nähert sich in gewisser Beziehung dem Verfahren des Impressionismus. Wie der Impressionismus so arbeitet M. mit Momenteindrücken, mit Augenblicksstimmungen, die rasch einander verdrängen und der ganzen Darstellung eine lebhafte Bewegung verleihen. Durch das System der künstlerischen Verkürzungen, der sparsamen Verwendung der Kunstmittel, der Fixierung flüchtiger Gebärden und Seelenzuckungen, der Charakterzeichnung mittels häufiger Dialoge wird eine starke dramatische Gespanntheit erzeugt, deren Fäden aber oft so verborgen und tief liegen, daß sie erst durch das Medium einer kongenialen schauspielerischen Kunst voll in die Erscheinung treten könnten. Welche schwer faßbaren, unbewußten Gedankenreflexe M. häufig seinem Dialog unterlegt, hat er an einer Stelle in "Rh. Fl." gezeigt, wo die ungeäußerten Hintergedanken und feinen Seelenschwingungen vom Autor in Klammern den gesprochenen Worten beigefügt werden. Die Interpretierung dieses Dialoges schaut allerdings ziemlich seltsam und befremdend aus. Das Gespräch findet zwischen Rhoda Fleming und ihrem Verehrer Robert Armstrong statt:

" 'I've always thought you were born to be a lady.' (You had that ambition, madam.)

She answered: 'That's what I don't understand.' (Your saying it, O my friend!)

'You will soon take to your new duties.' (You have small objection to them even now.)

'Yes, or my life won't be worth much.' (Know, that you are driving me to it.)

'And I wish you happiness, Rhoda.' (You are madly imperilling the prospect thereof.)

To each of them the second meaning stood shadowy behind the utterances. etc." [1])

Der Impressionismus, der dem Wesen der dramatischen Form sehr nahe kommt, hat noch einen besonderen Vorzug mit dieser gemein, das ist die Objektivität. Indem sich der Autor vornimmt, den Gang der Handlung und die Charakterzeichnung nicht in eigener Person anzugeben, ist er genötigt, seine subjektiven Ansichten möglichst zurücktreten, oder sie wenigstens durch die Romanfiguren so äußern zu lassen, daß sie deren Charakterbild angemessen und natürlich erscheinen. In der Tat ist es M. meist gelungen, seine persönlichsten Ansichten und Tendenzen auf die Romanpersonen zu übertragen, ohne der Konsequenz ihrer Charakterentwicklung Abbruch zu tun. Diese Gestaltung subjektiver Überzeugungen, die bei M. fast durchaus die Form der immanenten Tendenz, nicht diejenige der äußerlich aufgeklebten Moral annehmen, ist nur einem großen Künstler und Menschen möglich. Gerade die größten Dichter haben die meisten persönlichen Erfahrungen und Anliegen in ihren Werken verarbeitet, sie haben durch die Übertragung ihrer eigensten Empfindungen die armseligsten, unscheinbarsten und unsympathischsten Charaktere verklärt, veredelt und soviel als möglich von Schuld und Fehler freigesprochen. Auch M. gehört zu diesen großen Advokaten der mühseligen und beladenen Menschheit. Er tritt nicht mit dem Maßstab sittlicher Entrüstung, mit der Absicht, Werturteile zu fällen, an seine Personen heran. Er denkt sich in ihre Lage, geht den Vorbedingungen und Motiven ihrer Handlungen nach, er analysiert und erklärt, er befreundet sich allmählich mit den Schwächen seiner irrenden Geschöpfe, er rechtfertigt und entschuldigt ihre dümmsten Streiche und tollsten Eigenheiten. Von dieser persönlichen Anteilnahme des Dichters kommt es, daß uns seine Menschen so nahe stehen, und daß selbst so breit und philosophisch angelegte Typen wie der Egoist Sir Willoughby Patterne individuelle Färbung annehmen und uns Mitleid abnötigen.

G. Die Charaktere

M.'s Charaktere sind Typen im besten Sinne des Wortes, Menschen, die nicht bloß für eine beschränkte Zeit und Örtlichkeit gelten, sondern

[1]) "Rh. Fl." XLIII (p. 379).

die allgemeine Bedeutung haben. Sie stellen die abstrakte Zusammenfassung der charakteristischen Züge vieler Einzelwesen dar, haben aber durch die schöpferische Kunst des Autors so viel eigenes Fleisch und Blut empfangen, daß sie, obwohl mit vielen verwandt, doch als selbständige, lebensvolle Gestalten dastehen. Diese Menschen sind nicht an ein gewisses Milieu gebunden, sie sind nicht das exakte Produkt der Umgebung oder der bloße Abklatsch der Wirklichkeit; es sind vielmehr selbstherrliche Wesen, die bald töricht, bald weise ihr Schicksal bestimmen; es sind keine fleckenlosen Tugendbolde oder ausgemachten Schurken, die zum Guten oder Bösen prädestiniert sind; es sind hin und her schwankende, unberechenbare, aber beständig wachsende Gestalten, die die unglaublichsten Torheiten begehen und die erst nach langen schmerzlichen Irrgängen zur Ruhe und Festigkeit gelangen.

"In tragic life, God wot,
No villain need be! Passions spin the plot:
We are betrayed by what is false within." [1])

Aus der Anschauung des Dichters ergeben sich gewisse Gesichtspunkte, nach denen er seine Charaktere gestaltet hat. Das ist vor allem

1. die Bedeutung, die er den verschiedenen Rassen und Nationalitäten beimißt,
2. die Behandlung seiner Charaktere nach Altersstufen,
3. die ganz spezielle Gestaltung der Frauencharaktere.

M. spricht dem Engländer von rein sächsischem Geblüt manche Fähigkeiten ab. "Without the Welsh, Irish, Scot, in their composition, there would not be much of the yeasty ferment . . . the taste for elegance, and for spiritual utterance, for song, nay, for ideas," [2]) kommt von den nichtsächsischen Völkern. M. hat eine ausgesprochene Vorliebe für Franzosen, Iren, Walliser. Von letzteren wird gesagt: "They have the three-stringed harp in their breasts, and one string is always humming, whether you pull it or not . . . that's their love of wild Wales." [3]) "All subtle feelings are discerned by Welsh eyes when untroubled by any mental agitation." [4]) Redworth, ein Walliser, sagt von den Irländern: "Irishmen are like horses, bundles of nerves; and you must manage them, as you do with all nervous creatures, with firmness but good temper." [5]) Am meisten entsprechen die Franzosen seinem Ideal der Rassenmischung: "They are the most mixed of any European nation; so they are packed with contrasts; they are full of sentiment, they are sharply logical; freethinkers, devotees; affectionate, ferocious; frivolous, tenacious." [6]) "Mrs. Lovell liked the French, she liked their splendid boyishness, their unequalled devotion, their merciless intellects." [7])

---

[1]) Modern Love (Poems I, p. 45).
[2]) "One of our C." XX (p. 198).
[3]) "The Am. M." XXXVI (p. 411).
[4]) "Sandra B." XXVIII (p. 228).
[5]) "Diana" III (p. 35).
[6]) "One of our C." XI (p. 95).
[7]) "Rh. Fl." XXII (p. 189).

M. hat also ein tiefes Verständnis für völkerpsychologische Gegensätze: Seine Repräsentanten der verschiedenen Nationalitäten, die er ja auf seinen langen Reisen genau kennen lernte, tragen das naturgetreue Gepräge ihres Mutterlandes und ihres Volkes. Er versteht und würdigt wie kein zweiter Romanschriftsteller die mannigfaltigsten internationalen Charaktere. Zu diesen Gestalten gehören: Das Zigeunermädchen Kiomi; [1]) die deutsche Prinzessin Ottilia; die Französin Renée; [2]) der Jude Alvan; [3]) der deutsche Professor Dr. Julius von Kartsteg; [4]) der Grieche Pericles; [5]) der Italiener Carlo Ammiani.[6]) Dazu kommen jene feinsten Blüten der weiblichen Charaktere, die durch Rassenmischung entstehen: Die Engländerin Lucy Desborough hat französisches Blut in ihren Adern, die deutsche Clotilde [7]) jüdisches, die Irländerin Diana spanisches, ebenso wie Aminta, die Engländerin Carinthia irländisches, Clara Middleton wallisisches, Sandra Belloni stammt väterlicherseits von einem Italiener, mütterlicherseits von einer Engländerin ab, die wieder wallisisches Blut in ihren Adern hatte.

Die männlichen Charaktere M.'s haben keinen so vielverzweigten, internationalen Stammbaum, sie sind auch nicht so kompliziert und feinnervig wie die sensiblen Frauengestalten. Doch zeigt der Autor auch bei den Männern seine Vorliebe für den keltischen Volksstamm. Seine Lieblingsfiguren wie Merthyr Powys, Thomas Redworth [8]) sind wallisischer Herkunft. — Die Rassenfrage gewinnt in den späteren Romanen immer mehr Bedeutung, bis M. endgültig mit diesen Problemen im letzten Roman abrechnet, im hinterlassenen "Celt and Saxon".

In allen Romanen fällt M.'s Behandlung der verschiedenen Altersstufen auf, besonders bei den männlichen Charakteren. Da sind zunächst die Knaben, "who are like Pope's women; they have no character at all." [9]) Ein solcher "boy without a character," [10]) "a boy without a Destiny," [11]) ist Ripton Thomson. "Boys are like monkeys . . . A couple of boys left to themselves will furnish richer fun than any troop of trained comedians." Sie sind "the charming inconsequence of the natural animal." [12]) Diese Bürschlein sind immer zu lausbubenhaften Streichen geneigt, zum Herumlungern und Herumstreunen, sie haben nicht den geringsten Hang zum schulmäßigen Studium oder zu irgend welcher systematischen Wissenschaft, obgleich sie im allgemeinen sehr gescheit und frühreif sind. Ihre Spiel-

---

[1]) "Harry R."
[2]) "B.'s C."
[3]) "The Trag. C."
[4]) "Harry R."
[5]) "Sandra B."
[6]) "Vitt."
[7]) "The Trag. C."
[8]) "Diana."
[9]) "Evan H." VI (p. 50).
[10]) "R. F." I (p. 8).
[11]) ib. XII (p. 77).
[12]) "R. F." VI (p. 38).

kameraden sind häufig junge, gleichgesinnte, etwas burschikose Mädchen (wie sie M. überhaupt gern hat), deren gutes, aufmunterndes Prinzip die Jungen bilden. Sehr interessant ist in dieser Beziehung das Verhältnis Clara Middleton's zu Crossjay im "Eg.", besonders in Kap. VIII, dargestellt. "She had been a playfellow with boys, and knew that one of them engaged in a manly exercise is not likely to listen to a woman." (p. 69.) Crossjay spielt den großsprecherischen, erfahrenen Mann, der vom Weiblichen nicht berührt zu werden scheint. Trotzdem macht er sich gern in Clara's Nähe zu schaffen und tummelt sich mit ihr im Freien. Er stellt ein Stück urwüchsiger, ungeschminkter Natur vor und ist Clara's Schutzengel und guter Geist, durch dessen naturfrische Einwirkung sie immer wieder neue Kraft und Erquickung für ihren Kampf gegen Willoughby gewinnt. — Zu diesen frischen Knaben gehören noch: Der junge Richard Feverel, der von Ripton Thomson angefeuert und unterstützt wird, der junge Harry Richmond und seine Spießgesellen Heriot und Temple . . .

Das erregende Moment geht in allen M.'schen Romanen von den jungen Männern aus, die durch ihre Torheiten die Handlung in Bewegung setzen. Sie haben "little character for the moment," [1]) aber durch die Heimsuchungen wird ihr Charakter geläutert und geformt. Sie sind vorzüglich der Gegenstand des Comic Spirit und gehören zu den Hauptpersonen in allen Romanen: Richard F., Evan H., Edward und Algeron Blancove,[2]) Wilfrid Pole,[3]) Harry R., Nevil Beauchamp, Sir Willoughby, Percy Dacier. [4]) Alle diese Helden stehen anfangs der zwanziger Jahre. In den letzten Romanen ist ihr Alter etwas höher anzusetzen; doch der Grundcharakter ist derselbe.

Die Männer von 30 Jahren sind meist vorteilhaft gezeichnet, treten aber nicht so häufig und klar hervor als die jüngeren "fools". Ihr Charakter ist abgeschlossen: sie sind meist die Beschützer und Befürworter der Frauen, die sie auch häufig fürs Leben gewinnen. Merthyr Powys, [5]) Seymour Austen, [6]) Vernon Whitford, [7]) Dartrey Fenellan, [8]) Thomas Redworth,[9]) Matey Weyburn,[10]) Gower Woodseer[11]) sind für diese Altersstufe zu erwähnen.

Am günstigsten sind die bejahrten Männer charakterisiert. Ein weises, etwas wehmütiges Lächeln spielt um ihre Lippen; sie sind aber auch zu munteren, witzigen Reden aufgelegt; unter ihnen kann man häufig den echten englischen gentleman antreffen. Man fühlt, daß sie öfters die Sympathie des Autors genießen: Austin Feverel,

---

[1]) "Evan H." VI (p. 50).
[2]) "Rh. Fl."
[3]) "Sandra B."
[4]) "Diana."
[5]) "Sandra B."
[6]) "B.'s C."
[7]) "The Eg."
[8]) "One of our C."
[9]) "Diana"
[10]) "Lord Orm."
[11]) "The Am. M."

Richmond Roy, Colonel De Craye, Everard Romfrey,[1]) Captain Kirby, "the old Buccaneer,"[2]) sind die besten Vertreter dieser Kategorie.

Diesen älteren Männer verwandt sind die etwa gleichalterigen, geistreichen Frauen: Mrs. Doria,[3]) Lady Blandish,[4]) Lady Jocelyn,[5]) Lady Gosstre,[6]) Mrs. Mountstuart,[7]) Lady Charlotte Eglett etc.[8]) Diese Frauen gehören, wie die Männer, meist der unabhängigen aristokratischen Gesellschaft an und ergehen sich jederzeit in witzigen Gesprächen und scharfsinnigen Bemerkungen über alle möglichen Gegenstände. Auch sie haben den Autor häufig auf ihrer Seite und dürfen deshalb viele seiner Lieblingsideen aussprechen.

M. scheint also in gewisser Beziehung etwas parteiisch zu sein. Das merkt man am deutlichsten, wenn er die Neider und Widersacher seiner geliebten Diana charakterisiert. Wie unbarmherzig kalt und leblos sind Percy Dacier, Mr. Warwick, Constance Asper, Lady Wathin dargestellt! Dem pedantischen Gemahl Diana's widmet der Autor (in Kap. VI, p. 60.) sogar eine Beschreibung, die von der verpönten "set description" nicht weit abweicht. Percy Dacier erscheint zuerst als bestrickender Romanheld, erst nach und nach wird er entlarvt: seine innere Hohlheit und Unechtheit kommt zum Vorschein, und der Leser gönnt ihm schließlich die puppenhaft kalte Constance Asper ganz von Herzen. Lady Wathin bleibt immer die gleiche: eine seichte, geschwätzige Intrigantin und Heiratskupplerin.

Noch weniger schmeichelhaft sind die in M.'s Romanen vorkommenden Kleriker gezeichnet. M. sieht in ihnen die Stützen der konventionellen Gesellschaft, und er verliert jedes Gefühl der Gerechtigkeit, sobald er einen eingefleischten Vertreter irgendeiner Konfession behandelt.[9])

Unübertroffen ist M. — und hierin stimmen fast alle Kritiker überein — in der Gestaltung seiner jüngeren Frauencharaktere. Einige der schönsten Frauenbilder wurden schon bei Gelegenheit angeführt, hier ist nur noch auf ihre gemeinsamen Merkmale hinzuweisen.

M.'s wunderbarste Frauen — Sandra Belloni, Renée, Clara Middleton, Diana, Aminta, Charintha etc. gehören der Zukunft an. Sie sind in allen Kenntnissen und Fähigkeiten der Männer bewandert. Sie tanzen und halten geistreiche Salongespräche, ihr eigenstes Element ist aber die freie Gottesnatur. Sie fechten, wandern, singen, reiten, rudern und erfüllen die Luft mit heiter sprudelndem Geplauder. (Vgl. Carinthia, S. 26). Zu Hause halten sie gute Freundschaft untereinander,

---

[1]) "B.'s C."
[2]) "The Am. M."
[3]) "R. F."
[4]) ib.
[5]) "Evan H."
[6]) "Sandra B."
[7]) "Diana."
[8]) "Lord O."
[9]) Vgl. Mr. Peterborough in "Harry R.", die Kleriker in "One of our C."; M.'s Ansichten über die englische Kirche in "B.'s C.", Kap. XVII und XXIX und den Klerus im allgemeinen in Kap. LVI.

essen und trinken nach Herzenslust und haben gewöhnlich einen gesunden Schlaf. Im Verkehr mit Männern sind sie ungezwungen und manchmal etwas selbstbewußt, aber weit entfernt von der Wichtigtuerei der Blaustrümpfe. Gewöhnlich sind ihre treuesten Verehrer ziemlich zurückhaltend, während sie selbst immer warten und zaudern und sich dann plötzlich, trotz ihrer Klugheit, ganz verkehrt und unüberlegt verloben; manchmal heiraten sie gerade den unpassendsten Mann. Unglückliche Liebe, Treulosigkeit oder Abkehr des Geliebten bedeutet für diese gescheiten Frauen häufig körperlichen und seelischen Zusammenbruch, aus dem sie sich nicht immer erholen.

M.'s idealste Frauen sind die Verkörperung und Erfüllung seiner bodenständigen Philosophie, die jeder weichlichen, flachköpfigen Sentimentalität feind ist, die dem Geist und dem Körper gleichmäßige Pflege und Entfaltung angedeihen lassen will, ohne sich je in psychische oder physische Einseitigkeiten zu verirren.

Von den "wooden supernumeraries", den einfacheren Charakteren, ist wenig zu berichten. Sie dienen nur als Statisten, die M. durch einen Blick, durch einen kurzen Satz mit solcher Meisterschaft zeichnet, daß viele Kritiker nicht umhin konnten, diese einfacheren Charaktere auf Kosten der komplizierten über den Schellenkönig zu loben: Die derbe Mrs. Chump [1]) und Mrs. Berry,[2]) der Hausmeister Benson "of the slow thicklidded and antediluvian eye and loose-crumpled skin; the Saurian, the woman-hater," [3]) der dem verliebten Treiben Richard's nachspürt, von diesem beim Spionieren ertappt und jämmerlich verbläut wird; der wortkarge Master Gammon, der ähnlich ist einem "sheepskin old Time writes his nothings on," [4]) dessen einziger Laut ein unverständliches Murmeln ist "as from the inmost recesses of tightpacked dumpling" [5]); all die vielen Nebenpersonen hier aufzuzählen, ist unmöglich. Sie können wegen ihres beschränkten Gesichtskreises und ihres einfachen, gesetzten Wesens mit wenig Worten plastisch dargestellt werden, gehören aber nicht zu den originellsten Figuren. Jedenfalls dienen sie dazu, den bunten Kreis der M.'schen Charaktere zu vervollständigen, und ihre gelungenen Porträts beweisen, daß sich der Dichter mit teilnehmender Innigkeit auch in die einfachsten Menschenseelen einleben konnte. Was tut's, wenn diese Personen aus dem Volk in ihren Gesprächen hie und da ein verblüffendes gelehrtes Wort gebrauchen wie z. B. der Bauer Jonathan Eccles das ungewöhnliche vulnerability ("Rh. Fl." XXIV, p. 213.)? Versteht es doch der Dichter, all seinen Personen soviel Blut und Leben einzugeben, daß ihr individuelles Charakterbild durch gelegentliche stilistische Maniriertheiten, die der Autor ihrer im übrigen natürlichen Sprechweise aufzwingt, nicht wesentlich beeinträchtigt wird.

---

[1]) "Sandra B."
[2]) "R. F."
[3]) ib. XX (p. 132).
[4]) "Rh. Fl." XLVII (p. 409).
[5]) ib. XLII (p. 370).

H. Dramatisch-epischer Aufbau

M.'s Romane haben im Grunde ihres Wesens das Gerippe des Dramas. Das ist der große Zwiespalt, der Riß, der durch die Einheit ihrer Form geht. Schon die berüchtigten wirren Romananfänge — nur "Harry R.", "Sandra B." und "Vitt" führen gleich mitten in die Ereignisse — sind der dramatischen Anlage zuzuschreiben. M. ist gleichsam in Verlegenheit, wie er seine Personen ohne eigenes Zutun einführen soll. So erscheinen denn die Figuren in den ersten Romankapiteln ohne künstlerische Vorbereitung auf der Bildfläche — die oft nicht näher bestimmt ist — und machen ihre charakteristischen Glossen übereinander. Dazwischen erzählt der Dichter einige Einzelheiten auch in eigener Person, man weiß aber nicht recht, ob sie für die kommenden Ereignisse wichtig sind oder nicht. Manchmal werden diese Einleitungen durch eingestreute Ideen und persönliche Bemerkungen des Dichters im schwierigsten Stil ("The Eg.", "Diana") noch verwickelter und unklarer. So sind die verhängnisvollen einleitenden Kapitel wohl geeignet, jedem Leser, der zum ersten Male einen M.'schen Roman in die Hand bekommt, die weitere Lektüre zu verleiden. Das Beste wäre, sie zunächst auszulassen, um gleich zum Kern der Geschichte zu gelangen, damit man sie nach der Lektüre des Romans mit um so größerem Verständnis genießen kann, denn diese Vorreden und Einleitungen sind sehr interessant und bezeichnend für M.'s Kunst und Ideen.

Sehr charakteristisch ist in dieser Beziehung "The Am. M."; die Einleitung, die hier nicht Vorgeschichte ist, erstreckt sich auf die drei ersten Kapitel. Im I. Kapitel wird bereits die Geburt Chillon Switzer John Kirby's, elf Monate nach der Entführung seiner Mutter durch den Vater, und die Geburt Carinthia's in Styria mitgeteilt. In Kap. II erfolgt erst die nähere Schilderung der Entführung. In Kap. III wird die Heirat des neuen Paares in der Schweiz und nochmals die Geburt Chillon's und Carinthia's erzählt. Dazwischen gibt es eine bunte Reihe von Personen, Anekdoten und impressionistischen Skizzen aus der Postkutschenzeit, so daß man nicht recht weiß, wer die Hauptpersonen sind, und wo die Geschichte eigentlich hinaus will. Die Personen werden mit den vollen Namen genannt, später aber nur mit einem Vor- oder mit dem Familien-Namen. Der Leser ist so genötigt (dies gilt für alle M.'schen Romane) sich die vollen Namen der Personen einzuprägen. Gegen Schluß des III. Kapitels bringt der Autor einen kurzen, vielversprechenden Überblick über die kommenden Ereignisse und fügt nach dem Beispiel Homers und Virgils eine Art captatio benevolentiae an: "I promise you excitement enough, if justice is done to them" (p. 35) (i. e. "the treasured papers", die er benützt hat; auf solche "papers" wird häufig in den Einleitungen hingewiesen).

M. hat endlich einmal in "The Am. M." ein Mittel gefunden, um seine persönlichsten Anliegen und den Hauptteil des Erzählerischen und der Analyse von sich abzuwälzen; das ist die "Dame Gossip", in deren Namen die ersten Kapitel geschrieben sind, und die sich

durch den ganzen Roman breit macht. M. benützt sie auch besonders um seine wiederholte Verteidigung der analytischen Charakterstudien vorzubringen, besonders in Kap. XIII, XX, XXXV, XXXVIII und im Schlußkapitel. Auch das I. Kap. von "Diana" ist ganz im Sinne dieser "Dame".

Durch die Ausblicke und Vordeutungen, durch die mehrfache Erzählung des gleichen Vorgangs, der nicht gleich aufs erste Mal klar erscheint, zerstört sich M. in allen Romanen die schönste Wirkung der Spannung wie man sie gemeinhin versteht. Gewöhnlich hat er es auch gar nicht darauf abgesehen; grobe Effekte und atembeklemmende Überraschungen sind nicht seine Sache. Sein Bestreben ist, das Interesse des Lesers durch innere, seelische Verknüpfungen und Verwicklungen zu erregen und zu fesseln. Und doch erzielt er auch die leichter faßliche äußere Spannung. Sie wird herbeigeführt durch Ineinanderschieben der verschiedenen Handlungen. Der Autor macht uns am Schluß eines Kapitels auf die Fortsetzung eines Vorgangs neugierig, nimmt aber im nächsten Kapitel einen anderen Faden der Erzählung auf und befriedigt unsere Neugier erst im übernächsten Kapitel. Am besten ist diese Spannung in einigen Kapiteln von "Rh. Fl." erzeugt. ("Rh. Fl." hat überhaupt das am kunstvollsten aufgebaute plot; freilich sind die näheren Umstände und die inneren Zusammenhänge der Geschehnisse, wie bei allen M.'schen Romanen, beim erstmaligen Erzählen oft nur verschwommen angedeutet; erst nachher, wenn sich mehrere Personen darüber ausgesprochen haben, wird dem Leser manches erst vollkommen klar, und er wundert sich über M.'s feine, klug berechnende Kunst.) In Kap. XL schildert der Dichter äußerst humoristisch, wie der Bankdiener Anthony Hackbut mit dem Gedanken liebäugelt, anvertraute Gelder zu unterschlagen. Eines Tages geht er mit dem fremden Geldsack nicht direkt auf die bestimmte Bank zu, er macht einen kleinen Umweg, träumt sich in einen unerhörten Geldbesitz, kommt immer weiter vom Wege ab, trifft zufällig Rhoda, der gegenüber er, der lumpige Portier, sich schon lange als Krösus ausgespielt hatte, wird von ihr angepumpt, folgt ihr ganz verstört und geistesabwesend auf ein Zimmer und schleudert endlich, auf ihr zudringliches Bitten, das Geld halb wahnsinnig auf den Boden. "She sat dismayed in the centre of a heap of gold." Das Kapitel schließt. Erst in der Mitte von Kap. XLII erfahren wir, was Rhoda mit dem Geld getan hat und hören wir wieder von Anthony Hackbut.

Diese eben angeführte Episode ist auch in anderer Beziehung charakteristisch. Sie zeigt, wie M. auch die letzten Endpunkte und Verzweigungen seiner breiten Handlung belebt und anschaulich gestaltet. M. kennt, wie Shakespere, keine Unterschlagung und Fälschung der dichterischen Wirklichkeit. Er wendet das Gesetz der ästhetischen Negation, der Unterdrückung und Elimination des Nebensächlichen und Unbedeutenden in ganz anderer Weise an als die oberflächlichen, glatten Modeschriftsteller. Er rückt nicht die Hauptgestalten auf Kosten der Nebenfiguren in eine überstarke, grelle Beleuchtung. Er widmet sich allen Personen mit gleicher Liebe und künstlerischer Sorgfalt, je nach ihrer seelischen Einfachheit oder

Kompliziertheit. Die Figur Anthony Hackbut's, des Onkels der beiden Mädchen Rhoda und Dahlia, dient nur dazu, Dahlia's Übersiedlung nach London, aber dadurch das Keimen der ganzen Tragödie in "Rh. Fl." zu vermitteln. Außerdem drehen sich um diesen prahlerischen, gutmütigen Gesellen noch andere geringfügige Nebenhandlungen, wie z. B. die oben mitgeteilte, während Dahlia's Schicksal den ganzen Roman in Bewegung setzt und ausfüllt. (Der Romantitel müßte eigentlich Dahlia Fleming heißen.) Anthony Hackbut ist in seiner Art nicht weniger plastisch dargestellt als Dahlia, deren schwankendes, vielseitiges Wesen allerdings nicht durch eine einzige Episode oder eine kurze direkte Analyse völlig ausgeschöpft werden kann.

Diese breite Anlage der M.'schen Werke ist eine Eigenart des englischen Romans überhaupt, der in seiner ganzen Struktur auf die Stücke Shakesperes zurückgeht. „Der Roman ist in Wirklichkeit der Erbe der Stücke Shaksperes; ihre allgemeine Anlage und ihre äußere Erscheinung lassen sich darin unschwer wieder erkennen. Bei den vollendetsten Beispielen des Genres sieht sich ein Franzose verblüfft ob der großen Anzahl von Personen, denen er begegnet. Nicht weniger erstaunt ist er über die Häufigkeit und Plötzlichkeit der Unterbrechungen und Einschnitte, die ihn ohne weiteres von einem Ort zum andern tragen, und ihn in Verbindung bringen mit anderen Figuren, die dann ein veränderter Gesichtswinkel wieder verschwinden macht, um neue Charaktere unter ganz anderen Umständen einzuführen. Der englische Romanschriftsteller bewegt sich mit Leichtigkeit inmitten dieser außerordentlichen Mannigfaltigkeiten von Typen und Ereignissen [1])."

Der französische Schriftsteller, dem es vor allem auf schöne Abrundung und Klarheit ankommt, ist in dieser Beziehung viel sparsamer und strenger; er wählt zwei oder drei Personen als Hauptträger der Handlung, läßt von ihnen seine Thesen und Probleme ausfechten und treibt sie mit logischer, unabwendbarer Konsequenz zu einer entscheidenden Krise, nach deren Ablauf der Vorhang auch über die ganze Romanhandlung fällt. Die Nebenfiguren führen nur ein schattenhaftes Dasein und verschwinden vom Schauplatz, sobald sie ihre meist unbedeutende Rolle erledigt haben. Bei M. und den großen englischen Romanschriftstellern überhaupt werden die Nebenpersonen nicht so im Handumdrehen abgetan. Sie werden mit einer Sorgfalt und Ausführlichkeit behandelt wie die Hauptpersonen. Sie verkörpern bei M. Ideen und sind Träger von Handlungen, die eine bedeutsame Ergänzung oder auch einen scharfen Kontrast zu den Schicksalen der Hauptpersonen bilden. An ihrer Entwicklung und an ihrem Wesen will der Dichter die gleiche Weisheit, die gleiche Lehre erläutern, wie an den Hauptpersonen. Erst aus dem parallelen Entwicklungsgang von Haupt- und Nebenpersonen ist der philosophische Plan des Autors ersichtlich. Daher kommt es auch, daß M. alle seine Personen bis zum letzten Kapitel abwechselnd auftreten läßt und sie in gegenseitiger

[1]) E. Boutmy, Essai d'une Psychologie politique du peuple anglais au XIXe siècle (p. 50).

Fühlung und Bespiegelung erhält. Die folgende Analyse von Sandra B. wird zeigen, wie Handlung und philosophische Lehre auf die einzelnen Gruppen der Personen verteilt sind und wie erst aus der fortschreitenden Entwicklung des ganzen Personenkreises der starke künstlerische Eindruck resultiert.

M. führt manche Personen nur zur Verwicklung der Situation und zum Hinausschieben der Katastrophe ein, z. B. Major Waring (Rh. Fl.), Colonel de Craye (The Eg.), die erst gegen die Mitte des Romans auftreten.

Die Romane sind mit großem künstlerischen Geschick aufgebaut: da ist keine Szene, keine Episode, die nicht einen gewissen, zum Ganzen gehörigen Zweck verfolgt. Um so mehr ist es zu bedauern, daß sich der Autor überreden ließ, bes. in R. F. bei der zweiten und dritten Auflage mehrere, etwas loser an der Haupthandlung hängende Kapitel auszumerzen.

Am wenigsten genügen den Forderungen einer straffen Komposition: "B.'s C." und "Vitt." Beide Romane bestehen nur aus einer Reihe von Episoden, die durch die von einer temperamentvollen Persönlichkeit ausgehenden Atmosphäre zusammengehalten werden. In B.'s C. spiegeln sich die sozialen und politischen Verhältnisse aus der Mitte des 19. Jahrhunderts im Geist des tatenlustigen und feurigen Nevil Beauchamp. In "Vitt." wird ebenfalls eine gewisse Einheit der Atmosphäre herbeigeführt durch die freiheitsbegeisterte, prächtige Vittoria (Sandra B.). Die Einzelheiten häufen und drängen sich aber hier etwas zu stark, als daß sie alle mit dem Schicksal der liebenswürdigen Sängerin in Verbindung gebracht werden könnten: Intrigen, Verschwörungen, Soldatenszenen aus den beiden feindlichen Lagern, eine Unmasse von Personen, Italiener, Österreicher, Engländer wirbeln durcheinander und erzeugen an manchen Stellen einen Wirrwarr, den nur ein so starker Intellekt wie der des Autors überschauen und bändigen konnte. Aber in allen Kapiteln zeigt sich die bewundernswerte beschreibende Gewalt des Dichters, der bei den glänzenden Schilderungen das eigene Ich zurückdrängt, und der durch seine packenden Bilder auch den Leser mit fortreißt [1]).

Ein Vorzug, der vielfach als Mangel betrachtet wurde, ist M.'s Art, wie überhaupt die Schauplätze seiner Szenen berücksichtigt oder vernachlässigt werden. Hier ist auf eines der vielen M.'schen Verdienste hinzuweisen: Der Dichter beachtet und schildert die Szenerien, das Milieu nur dann, wenn sie auch wirklich von Belang sind und sich auf die Charaktere abfärben. Er ermüdet uns nicht durch seitenlange Kleinmalereien, durch pedantische, langweilige Beschreibungen von Dingen, die uns gar nichts angehen. Das war öfters bei Daudet, Balzac, Zola etc. der Fall, auch die englischen Romanschriftsteller wie Scott, Bulwer etc. verloren sich häufig in unbegründete, gelehrte

---

[1]) In Kap. II wird Mazzini porträtiert, sein Verhältnis zu Italien in Kap. XVII; ferner sind noch hervorzuheben: eine seiner Ansprachen ans Volk in Kap. XXIX, die Theaterkapitel XVIII—XXII, das Duell im Engpaß in Kap. XXVI.

Beschreibungen. Jene Dichter strebten mehr nach einer Psychologie der Verhältnisse, der Umgebung.

M. glaubt nicht an den bestimmenden Einfluß des Milieus, auf die Entwicklung der menschlichen Charaktere. Daher spielt auch das epische Beiwerk in allen seinen Romanen eine so geringfügige Rolle. Der Schauplatz der Handlung ist nicht alltäglich. M. schafft für seine sensiblen Gestalten eine eigene Atmosphäre, in der sie sich frei bewegen können, ohne in ihren erhabenen psychologischen Erlebnissen vom Kleinkram des Alltags eingeengt zu werden. Er zeigt sich in der Behandlung des Hintergrundes als echter Romantiker. Und dies mit voller Berechtigung. In der Welt der Realisten und Naturalisten würden sich seine mit philosophischem Scharfsinn begabten, oft übermenschlichen Charaktere als Fremdlinge fühlen. Er will das Interesse der Leser nur auf die auftretenden Personen und ihre Seelenkämpfe richten. Die begleitenden Nebenumstände und Szenerien werden daher meist gar nicht oder nur flüchtig skizziert. Das Zuständliche würdigt er nur so weit als es auch von den auftretenden Personen beachtet wird. Was die Charaktere nicht sehen, das beschreibt M. meist überhaupt nicht, und seine Charaktere läßt er gewöhnlich nur sehen, was für sie und den Roman wichtig ist. Wie die Methode der gegenseitigen Charakteristik und der wiederholten Erzählung durch die Personen damit zusammenhängt, wurde bereits gezeigt. Ebenso wurde schon erwähnt, daß sich die kranken, gebrochenen Gemüter durch den Umgang mit der Natur erholen. Bei diesem Anlaß, ebenso wie bei Wanderungen, Spazierritten etc. kann natürlich M. seine berühmten Naturbilder sich im Geist der dahineilenden Beobachter abzeichnen lassen. Wie hier so verfährt M. bei allen Gelegenheiten seiner Beschreibungen. Es ist immer jemand vorhanden, der mit den Augen des Dichters die zu beschreibenden Gegenstände sieht und festhält. Wegen der Unwichtigkeit die M. dem Rahmen, dem Hintergrund zukommen läßt, geschieht es häufig, daß wir überhaupt nicht wissen, wie der Ort der auftretenden Personen aussieht, ob es ein Zimmer ist oder ein Garten, ob sich die Szene in England, Tirol oder Italien abspielt. M.'s Personen machen große Reisen, ohne daß der Autor seine Charaktere von den Erfahrungen und Ereignissen der Eisenbahnfahrt Notiz nehmen läßt; sie sind jetzt in England, gleich darauf, noch im gleichen Kapitel, oft im gleichen Absatz schon in Tirol oder in der Schweiz. Die Lücken, in denen andere Autoren ihre Beschreibungen anbringen, sind bei M. oft durch Analysen ausgefüllt, von denen aus allerdings manchmal ein Sprung zur Erzählung auf einen ganz anderen Schauplatz gemacht wird. Der Leser gewöhnt sich bald an dieses Verfahren und ist dem Dichter dankbar, daß er nicht mit unnötigen billigen Beschreibungen belästigt wird.

M. erinnert in der Art, wie er Schauplatz und Handlung zu stimmungsvoller Harmonie verwebt, sehr lebhaft an Shakspere. Auch Shakspere hat seine wirksamsten Szenen häufig mit einer stimmungsvollen Atmosphäre umgeben. Die zarten Gefühle und Gedanken, die die Herzen der Liebenden bewegen, die Greuel- und Bluttaten, die von Schurken, Verrätern und Tyrannenmördern begangen werden, wecken

in der mitfühlenden Natur verwandte Akkorde und reizen sie bald zu lieblichen Tönen der Sympathie, bald zu grauenhaften Äußerungen des Unwillens.

"Romeo and Juliet", die leidenschaftliche Liebestragödie, spielt sich in der schwülen Atmosphäre eines südländischen Hochsommers ab. In der zaubervollen Stille einer mondhellen Sommernacht tauscht das heißblütige Liebespaar mit unvergänglichen Worten seine Gefühle aus:

"O blessed, blessed night! I am afeard,
Being in night, all this is but a dream,
Too flattering-sweet, to be substantial,"
(2. Akt. 2. Szene)

sagt Romeo zu sich und fühlt, daß die ganze Szene durch den Zauber der Nacht einen fas traumhaften Reiz gewinnt.

Auch Lorenzo und Jessica werden in einer romantischen Nacht von schönen Liebesgefühlen bewegt:

"The moon shines bright in such a night as this,
When the sweet wind did gently kiss the trees,
And they did make no noise; etc. . . ."
(The Merchant of Venice, Act V, Scene I.)

Das Tosen des Sturmes, das Rauschen der Meereswellen klingt in den Schmerz des Fürsten Pericles um seine verstorbene Gemahlin. Die mitten im Aufruhr der Elemente auf dem hin- und hergeschleuderten Schiff geborene Marina hat etwas von der Feinheit und Würze der Meeresluft.

Die wahnsinnige Empörung im Herzen des King Lear über die rohe, unnatürliche Behandlung seitens seiner verworfenen Töchter weckt einen Widerhall in der Natur und wird von einem gräßlichen Unwetter, von Blitz, Donner und strömendem Regen begleitet.

Durch schreckliche Zeichen und Wunder in der grauenhaften Nacht vor dem Fall Julius Cäsars gibt die Natur über die bevorstehende hinterlistige Erdolchung des Imperators und über den unnatürlichen Verrat seiner besten Freunde ihren Unwillen kund.

Auch in anderer Beziehung finden sich bei M. manche Eigenarten seines großen Landsmannes Shakspere. Wie bei Shakspere Tragödie, Komödie und Posse in raschem Szenenwechsel einander ablösen und oft miteinander vermischt sind, so folgen auch bei M. ernste und lustige Szenen aufeinander, tragische und komische Stimmungen liegen häufig in gleichem Verhältnis den Vorgängen zugrunde. Beide Dichter, die an tiefen Einsichten und Aphorismen reich sind, machen doch Halt vor den letzten Schlüssen philosophischer Weisheit und beugen in religiöser Ehrfurcht ihr Haupt vor den unerforschlichen Sphären, die jenseits menschlicher Erkenntnis liegen. Romantische Anwandlungen verleihen der Shakspere'schen wie der M.'schen Darstellung den eigentümlichen Reiz. Auch der Stil zeigt bei beiden Dichtern ein ähnliches Gepräge. Euphuistische und preziöse Wendungen erschweren gelegentlich das Verständnis, treten aber zurück, sobald die einfachen und starken Urlaute des menschlichen Herzens zu Worte kommen. Die Ereignisse werden nicht in objektiver Teilnahms-

losigkeit dargestellt, die Spannung, die Fabel und die Charakteristik sind nicht Selbstzweck; sie dienen nur dazu, tiefe philosophische Wahrheiten, die in Form von häufigen Sentenzen geäußert werden, zu veranschaulichen. Beide Dichter wollen über Zweck und Wesen des Menschenlebens aufklären und benützen dazu keine ausgetüftelten, selbsterfundenen Romanfabeln. Wie sich Shakspere streng an seine historischen Vorlagen und Traditionen gehalten hat, so ist auch M. von wirklichen Geschehnissen und Tatsachen ausgegangen, die er gleich Shakspere so darstellte und deutete, wie er sie durch sein künstlerisches Temperament sah.

So ist es denn nicht zu verwundern, wenn ein so geschätzter Kritiker wie Arthur Symons gesagt hat: „Shakspere würde heute die Romane M.'s schreiben [1])." In der Tat könnte man sich einen modernen Shakspere vorstellen, der das heutige Zeitalter mit starken Bühneneffekten und handlungsreichen Dramen zu beglücken versuchte, während doch ein, wenn auch nur kleines Publikum existiert, das den rein psychologischen Charakterstudien Geschmack abgewinnt, die in ihren tiefsten Feinheiten nur im analytischen Roman dargestellt werden können? Shakspere, der einen unüberwindlichen Hang zur psychologischen Analyse besaß, würde wohl heutzutage eine Kunstform wählen, die viele Seiten mit dem M.'schen Roman gemein hätte.

Um auf die Behauptung von der dramatischen Grundform der M.'schen Romane zurückzukommen, so läßt sich folgendes dafür anführen:

Dramatisch ist 1. die Einführung und gegenseitige Bespiegelung der Personen, 2. die Übertragung der Erzählung auf die vorkommenden Charaktere. (Im Drama muß ja alles von den Charakteren erzählt werden, während M. in seinen Romanen auch viel in eigener Person erzählt.) 3. Die Briefe, die die gleiche Existenzberechtigung im Drama wie im Roman haben, die aber zu den am wenigsten empfehlenswerten Kunstmitteln gehören, 4. die Behandlung des Schauplatzes und Hintergrundes, der nur näher bestimmt wird, wenn er von Wichtigkeit ist, und der dann im Geiste von beobachtenden Personen geschildert und ausgemalt wird. 5. Die Häufigkeit der Dialoge. (M.'s Kunst besteht darin, alle Personen des Romans, wenn möglich, zusammenzubringen und sich gegenseitig ausschöpfer und aussprechen zu lassen.) 6. Die Form der Dialoge: M. gibt wenig oder keine Anweisungen für die Gesten, oder für die Modulationen der Stimme, ebensowenig wie die großen dramatischen Dichter. (Die kleinen Naturalisten und Realisten schreiben alles genau vor: Gebärden und Ausstattung der Szene.) 7. Der Höhepunkt und Abschluß der Romane: Meist strebt die ganze Handlung nach einer Aussprache der Gegenspieler, nach einer endgültigen Aufklärung in einem entscheidenden Dialog, der zum Guten oder Schlimmen führen muß. Freilich beruhigt sich der Autor nicht immer bei dieser Lösung; er läßt manchmal nach der Hauptszene noch einen unerwarteten, grellen Abschluß folgen, der nicht von vorneherein vorbereitet war und deshalb etwas verblüffend und unwahr-

[1]) Hyperion, München II, 2, 1909.

scheinlich wirkt (bes. in "R. F."). 8. Der Dichter selbst faßt seine Romane als Komödien in erzählender Form auf. Den "Eg." nennt er ausdrücklich "A Comedy in narrative".

So ist es leicht ersichtlich, daß das rein Dramatische mit dem vom Dichter selbst Erzählten und mit der Analyse häufig in Konflikt geraten muß, daß der Gang der Handlung bisweilen abgerissen und zerstört erscheint. Aber die Plastik der Gestalten leidet ganz und gar nicht durch diese Methode. M. erreicht im Gegenteil, daß er die Charaktere sowohl durch dramatische Kunstmittel, als auch durch das modernste epische Kunstmittel, durch die feinste direkte psychologische Analyse in allen Tiefen und Wesenheiten ergründen und von allen Seiten beleuchten kann. Daher die überzeugende Wahrheit und Originalität der M.'schen Gestalten!

Eine Einteilung der Romane ergibt sich von selbst nach der Chronologie. Man kann zwei Reihen unterscheiden; zur ersten gehören: "R. F." (1859), "Evan H." (1860), "Sandra B." (1864), "Rh. Fl." (1865), "Vitt." (1866), "Harry R." (1871), "B.'s C." (1876), "The Eg." 1879), "The Trag. C." (1880). Alle diese Romane sind von lebhaft dramatischer Bewegung; M.'s Ansichten und Ideen sind noch echt künstlerisch in die Handlung und Charakteranalysen eingesponnen; die Höhepunkte dieser Gattung sind "R. F." und "The Eg.".

Die zweite Reihe umfaßt die Romane "Diana" (1885), "One of our C." (1891), "Lord Orm.", "The Am M." (1895), "Celt and Saxon". Die Philosophie des Dichters tritt hier immer selbständiger und freier aus dem plot heraus und zersprengt an manchen Stellen die Plastik der Gestalten. Die Frauenfrage wird ziemlich radikal behandelt; dazu kommen wiederholte Anspielungen auf Rassenprobleme. Die Sprache verliert sich häufig in orakelhaft-mystische Verzwicktheiten; doch trifft man in "The Am. M.", dem vorletzten Roman, nicht so viele Dunkelheiten, wie in "One of our C.", wo gleich die ersten Sätze den Leser zur Verzweiflung bringen können.

Ein Vorspiel zur ersten Romanreihe bilden: das arabische Märchen "The Shaving of Shagpat" (1856), und die phantastische Erzählung aus dem Mittelalter "Farina". Beide Erzählungen lassen noch nicht auf den Autor des "R. F." schließen: das unpersönliche und romantische Element überwiegt in ihnen durchaus. Der M. der späteren Werke, wo "the writer and man is always more interesting than even his best characters",[1]) ist uns viel lieber.

Die drei kurzen Novellen können nach Anlage und Gehalt bei den letzten Romanen der ersten Reihe eingeordnet werden: Es sind dies: "The House on the Beach" (1877), "General Ople and Lady Camper" (1877), "The Tale of Chloe" (1879).

Hier sei der allgemeine Gang der Handlung von drei Romanen angegeben, die für M.'s Schaffen charakteristisch sind.

---

[1]) Hannah Lynch.

Richard Feverel

Austin Feverel's Weib "had blackened the world's fair aspect for him" (I, p. 3). Sie hatte sich mit einem Schöngeist "a sentimentalist and satirist" eingelassen und war mit ihm entlaufen. Eine Amme, die den enttäuschten Gemahl überraschte, wie er im stillen seinen Grimm über die Treulosigkeit seines Weibes und die niederträchtige Entführungskunst seines besten Freundes ausweinte, wurde, reich belohnt, entlassen. (M. deutet gleich durch diesen Zug Austin's sentimentalen Stolz an.)

Austin konzentriert nun all sein Sinnen und Denken auf die Erziehung seines Sohnes Richard. "He wished to be providence to his son" (IV, p. 28). Da ihm die öffentlichen Schulen verlottert erscheinen, will er Richard nach seinem eigenen System erziehen. Behilflich sind ihm dabei die verschiedenen Verwandten auf Raynham Abbey.

Richard ist bei Beginn des eigentlichen Romans vierzehn Jahre alt. Er ist ein kecker Bursche und immer zu losen Streichen geneigt. Mit seinem Freund Ripton Thomson wildert er auf den Grundstücken des Bauern Blaize, der die Burschen eines Tages auf frischer Tat ertappt, und ihnen die Peitsche zu kosten gibt. In ihrer rachsüchtigen Wut überreden sie einen Landstreicher, dem Bauern die Heuhaufen anzuzünden. Der Brandstifter wird abgefaßt, die allerletzten Streiche Richard's und Ripton's kommen ans Tageslicht. Richard erhält Verzeihung, aber erst dann, als er Blaize Abbitte geleistet hat. Austin ist zufrieden, so lange sein Sohn Gehorsam und Untertänigkeit unter den väterlichen Willen zeigt. Richard ist auch darin gehorsam, daß er seine Gedichte verbrennt, unter denen sich schon die ersten Liebesergüsse des reif werdenden Jünglings befinden. Austin verbannt alle für Richard gefährlichen weiblichen Wesen aus Raynham. Aber das Verhängnis naht doch in Gestalt eines Weibes. Richard ist jetzt achtzehn Jahre alt. Auf einem seiner Streifzüge in die Umgebung trifft er die liebliche Lucy Desborough, eine Nichte des Bauern Blaize. Die jungen Leute finden Gefallen aneinander und verlieben sich. Richard's Liebe wird bald bekannt und stößt natürlich bei seinen Verwandten auf schroffen Widerstand. Man lockt ihn durch einen falschen Bericht über eine angebliche Krankheit seines Vaters nach London, während die Verwandten Adrian Harley und Lady Blandish dafür sorgen, daß Lucy aus der Nachbarschaft entfernt wird. Als Richard zurückkommt, ist er ganz trostlos über Lucy's Verschwinden und fällt in eine schwere Krankheit. — Nach geraumer Zeit unternimmt er mit seinem Onkel eine Reise nach London, trifft hier die aus Frankreich zurückkehrende Lucy, bringt sie bei einer gewissen Mrs. Berry unter und heiratet sie. Austin Feverel ist im tiefsten verletzt über die Eigenmächtigkeit seines Sohnes. Er wehrt sich in stolzer Verschlossenheit gegen jeden Versuch Richard's, eine Versöhnung anzubahnen. Tagelang, monatelang bemüht sich Richard, — von Lucy getrennt, aber mit ihrer Zustimmung — bei seinem Vater vorzusprechen. Unterdessen wird Lucy vom lüsternen Lord Mountfalcon verfolgt; Richard ist den Verführungskünsten der blendenden Mrs. Mounts ausgesetzt. Er hat

sich allmählich in die sentimentale Idee verrannt, die befleckte Ehre der zweifelhaften Demimondaine vor der Welt reinwaschen zu müssen. Nach und nach wird er immer tiefer in das Netz der koketten Buhlerin gezogen. Mit Grauen erwacht er eines Tages aus dieser törichten Liebelei; er schämt sich seines leichtsinnigen Betragens gegen Lucy, die er so lange vernachlässigt und sogar mit einer Unwürdigen betrogen hat; er wagt nicht vor ihren Augen zu erscheinen. In trostloser Verzweiflung unternimmt er eine Reise auf den Kontinent. Im Rheinland wird er von seinem Onkel eingeholt, der ihm mitteilt, daß Lucy ein Kind geboren habe. Richard eilt heim. Sir Austin hatte seine frühere Härte schon vor Richard's Abreise bereut. Lucy allein wollte er zuerst ohne ihren Gemahl in Raynham nicht aufnehmen; schließlich läßt er sie mit ihrem Kinde zu sich. Es scheint nun alles gut zu enden. — Da erfährt Richard auf der Heimreise in London, daß Lord Mountfalcon's Ränke gegen Lucy am ganzen Unheil schuld seien. In jäher Aufwallung beleidigt er den Lord und reizt ihn zum Duell. Dann besucht er auf kurze Augenblicke seine Verwandten und sein Weib in Raynham. Es erfolgt eine rührende Abschiedsszene. Das Duell findet in Frankreich statt. Richard wird schwer, aber nicht lebensgefährlich verletzt, er gesundet bald wieder. Aber Lucy hatten die letzten Ereignisse zu sehr angegriffen; sie wird wahnsinnig und stirbt. Richard lebt in dumpfer Gebrochenheit unter den Augen seines reuevollen Vaters weiter.

The Egoist

Sir Willoughby Patterne ist der von Tanten und Basen zärtlich bewachte und groß gezogene Sprößling einer wohlhabenden Adelsfamilie auf dem Lande. Er ist hübsch und "has a leg . . . He has the leg of Rochester, Buckingham, Dorset, Suckling; the leg that smiles, that winks, is obsequious to you, yet perforce of beauty self-satisfied; that twinkles to a tender midway between imperiousness and seductiveness, audacity and discretion. Such a leg, when it has done with pretending to retire, will walk straight into the hearts of women. Nothing so fatal to them" (II, p. 12). Sir Willoughby ist einundzwanzig Jahre alt und heiratsfähig. Die "Patterne ladies" suchen für ihren Pflegling die würdigste unter den Töchtern des Landes aus. Da wäre z. B. Constantia Durham. Sie "had money, and she had health and beauty: three mighty qualifications for a Patterne bride" (III, p. 15). Es folgt die Verlobung, obwohl die Braut für Willoughby's Geschmack nicht ganz "out of cloistral purity" (III) ist, die schmutzige Welt, sein Feind, "has breathed on her" (III, p. 18). Muß Durham aber entdeckt noch rechtzeitig sein selbstisches Wesen und brennt mit einem Seeoffizier durch. Sir Willoughby ist peinlich verstimmt und verletzt. Zum Glück hatte er auch der ihn vergötternden lieblichen Laetitia Dale den Hof gemacht. Im Bewußtsein, daß er sich auf sie unter allen Umständen verlassen könne, tritt er eine dreijährige Welt-

reise an. "He carried his English standard over that continent . . . holding an English review of his Maker's grotesques" (IV, p. 24). Bei seiner Rückkehr sucht er sich eine glänzendere Braut als die bescheidene Laetitia. Sein Auge fällt auf die reizende Clara, die Tochter des lebensfreudigen Theologen Dr. Middleton. Sie ist achtzehn Jahre alt (Laetitia war inzwischen neunundzwanzig geworden) und "had money and health and beauty, the triune of perfect starriness, which makes all men astronomers" (V, p. 36). Sie gibt dem stürmischen Werben Willoughby's nach, verlobt sich mit ihm und bittet sich nur noch sechs Monate Freiheit bis zur Verheiratung aus. Die eigentliche Handlung, die allmähliche Loslösung Clara's von ihrem Verlobten, beginnt im 7. Kap. und spielt sich in Patterne Hall ab, dem Landsitz Willoughby's, wohin letzterer Dr. Middleton und seine Tochter auf ein Monat eingeladen hat. Der fröhliche Theolog wird durch Willoughby's verheißungsvollen Weinkeller, durch eine gute Bibliothek und durch den Verkehr mit Vernon Whitford, dem schöngeistigen Sekretär Willoughby's, gefesselt. Clara beginnt allmählich ihr Verhältnis zu Willoughby mit anderen Augen anzusehen; sie ahnt die anmaßende Selbstsucht, die etwas verschleiert aus all seinem Reden und Handeln spricht; sie sucht von ihm loszukommen. Seine Bemühungen, sich vor ihr im günstigsten Licht zu zeigen, haben nur den entgegengesetzten Erfolg. Durch jedes Wort stellt er ganz unabsichtlich seinen egoistischen Charakter bloß. Er sieht eher andere Leute als Egoisten an als sich selbst. "Beware of marrying an Egoist, my dear" (X, p. 97), sagt er zu ihr, auf Dr. Corney anspielend. Es wird ihr in seiner Gesellschaft immer banger zumute. Sie bittet ihn um ihre Freiheit. Er weicht ihr aus und nimmt Eifersucht auf Laetitia als Grund ihrer Bitte an. Daß sie ihn verabscheuen könnte, kommt ihm nicht in den Sinn, und sollte er sie ohne weiteres gehen lassen? "It would be cruelty to her. He was bound to reflect that she was of tender age." (XXIII, p. 226.) Clara wagt teils aus Ehrgefühl, teils aus Gehorsam gegen den väterlichen Willen keinen beherzteren Schritt. Vernon Whitford, mit dem sie sich gut versteht, hat ebenfalls die nötige Unternehmungslust nicht, sie aus ihrer unbehaglichen Stellung zu befreien. Laetitia, der sie ihren Kummer anvertraut, ist ganz erstaunt, daß ein Weib den unvergleichlichen Sir Willoughby abweisen kann. Inzwischen erscheint Colonel de Craye auf der Szene und befreundet sich bald mit Clara. Der Umgang der beiden macht Willoughby eifersüchtig; er wird immer ärgerlicher über sein fruchtloses Bemühen, Clara seinem Herzen näher zu bringen. Die Entfremdung wächst mit dem längeren Beisammensein. Clara kann ihren zechlustigen, in Willoughby vernarrten Vater nicht zur Abreise bewegen. So beschließt sie, ganz allein Patterne Hall zu verlassen. Durch verschiedene Zufälligkeiten wird sie aber veranlaßt, von der Eisenbahnstation, die sie bereits erreicht hat, wieder zurückzukehren. Man spricht in der Gegend von Clara's Fluchtversuch. Willoughby ist wütend, er fürchtet nun den zweiten Korb zu bekommen. Er bandelt wieder mit Laetitia an — für den schlimmsten Fall. Die von ihm gemutmaßte Heirat zwischen De Craye und Clara will er durchaus verhindern. Zu diesem Zweck

sucht er Miß Middleton mit Vernon zu verheiraten (die beiden, die sich eigentlich lieben); er selbst will Laetitia, seine alte Flamme, zur Braut gewinnen. "Laetitia, who hat not passed through other hands in coming to him" (XLVI, p. 478). Wenn er selbst aus freien Stücken aus Clara und Vernon ein Paar machen würde, so hätte er doch die Genugtuung, der Welt seinen Edelmut zu zeigen. Der arme Willoughby! er hat seine Rechnung ohne den Wirt gemacht. Laetitia will jetzt nichts mehr von einer Heirat mit ihm wissen. Willoughby, der fürchtet, überhaupt keine Braut zu bekommen, und dem allgemeinen Gelächter preisgegeben zu werden, macht schleunigst einen letzten Versuch, Clara für sich zu gewinnen. Diese erfährt aber noch zur rechten Zeit von Willoughby's neuerlichen, erfolglosen Bemühungen um Laetitia und überzeugt auch endlich ihren Vater vom unlauteren Charakter ihres Verfolgers. Vernon und Clara werden ein Paar. Willoughby hat noch schwere Not mit Laetitia, die ganz umgewandelt ist. "I am hard, materialistic: I have lost faith in romance!" (XLIX, p. 516), sagt sie zu ihm. Sie kann ihn nicht lieben, will aber versuchen, ihn zu achten. Willoughby ist froh, daß er sie überhaupt zur Frau bekommt, wenn auch als eine solche, die einen egoistischen Charakter durchschaut und verachtet.

Sandra Belloni

Zunächst sei kurz begründet, warum gerade der Roman "Sandra B." zu einer genaueren Analyse ausgewählt wurde.

In "Sandra B." unterzieht M. den Sentimentalismus, dessen richtiges Verständnis den Schlüssel zu allen übrigen Romanen bildet, einer eingehenden, scharfen Beleuchtung. Der Roman ist in seinem ganzen Aufbau äußerst charakteristisch für M.'s Kunst. Tragische und komische Szenen sind mit klug berechneter Ökonomie über die verschiedenen Kapitel verteilt. M. glänzt mit allen seinen dichterischen Stimmungen und Kunstmitteln. Obwohl der Roman einzelne Partien enthält, in denen der Stil zu der berüchtigten phantastischen Verstiegenheit anschwillt, so wiegt doch im großen Ganzen die glatte, frisch fortschreitende Darstellung vor, so weit man eben bei M. von einem glatten Vortrag reden kann. Hindernisse für das Verständnis der Fabel gibt es auch bei diesem so gefällig geschriebenen Roman: sie rühren auch hier wieder von der indirekten Erzählungsweise her, die den Faden der Handlung an manchen Stellen fast unsichtbar weiterspinnt. Übersieht man aber die breite stoffliche Anlage, die kunstvolle Verschlingung der verschiedenen Handlungen, die weise philosophische Interpretierung, so ergibt sich der Eindruck eines starken Kunstwerkes, das den Geist und die Individualität seines Schöpfers von der ersten bis zur letzten Zeile zur Schau trägt.

M. ist von einer philosophischen Erkenntnis ausgegangen, nämlich von der Überzeugung, daß die kultivierte Menschheit einerseits von frischen, tatenlustigen, das Leben bei jeder Handlung aufs Spiel

setzenden und bejahenden Motiven beherrscht wird, andererseits aber wieder von hemmenden, schwächlichen, sentimentalen Bedenklichkeiten, die das Auge von den harten Dingen der Wirklichkeit und deren Forderungen ablenken, es vielmehr nach innen kehren, auf das Spiel zarter Erwägungen des Denkens und Fühlens. Es ist die alte, an Hamlet und Faust veranschaulichte Lehre vom Gegensatz zwischen Handeln und Denken. M. hat aber keine Charaktere geschaffen, bei denen die Eigenschaften der vorwiegend Handelnden und der vorwiegend Denkenden vereinigt wären; es finden sich bei ihm keine rein faustischen Naturen. Er hat einerseits für die reflektierenden, sentimentalen Elemente, andererseits für die auf das Handelnd zielende Richtung des Menschengeistes besondere Träger eingeführt. Die Neuerung und der Keim zu einer dramatischen Handlung besteht darin, daß beide in einer Anzahl von Personen verkörperten Richtungen gegeneinander ins Treffen geführt werden. Die sentimentale Richtung in "Sandra B." hat als Träger: Wilfrid Pole, seine drei Schwestern, seinen Vater, Mr. Barrett und Mrs. Lupin; zu den frisch handelnden Gegenspielern gehören vor allem: Emilia und Merthyr Powys. Letzterer beweist besonders durch die Teilnahme und Verwundung bei der Schlacht in Oberitalien seine Tatenfreudigkeit.

Zwischen den Vertretern dieser beiden Richtungen stehen eine Menge Personen, teils in komischem, teils in ernstem Lichte, die lediglich zur Belebung und Ausfüllung des breiten, gesellschaftlichen Gemäldes des Romans dienen. Von ihnen wäre vielleicht Mrs. Lupin überflüssig, wenigstens hat sie keine so wichtige Funktion zu erfüllen, als die ziemlich breite Analyse in Kap. 27 erwarten läßt.

Was die Fabelführung anlangt, so wird bei dem folgenden kapitelweisen Bericht besonders auf die Art und Weise der Vermittlung des Erzählerischen gesehen. Die Wiedergabe der indirekten Vortragsweise wird so viel als möglich berücksichtigt; dabei kann öfter die wiederholte Erzählung des gleichen Vorgangs, wie im Roman selbst, nicht umgangen werden. Auch der gleichmäßige Gang der inneren und äußeren Handlung wird fortschreitend angedeutet. Ferner wird noch beachtet: Der rasche Wechsel des Vortrags, der bald ernste, bald heitere Töne anschlägt, der von ruhig epischer Schilderung zu dramatischen Auftritten übergeht und vom leidenschaftlichen Pathos zur objektiven, durchdringenden Schärfe der Seelenanalyse zurücksinkt; schließlich der unvermittelte Übergang von einer Vortragsart zur andern, ebenso wie von einem Schauplatz zum andern, so daß sogar einzelne Kapitel durch den plötzlichen Wechsel des Ortes und der auftretenden Personen in sich wiederum in mehrere Unterabschnitte und Szenen zerfallen.

Von den Episoden fügt sich der an Mrs. Chump begangene Diebstahl (Kap. 16) nicht recht in den Rahmen des Romans; der Vorgang soll wohl nach den Absichten des Verfassers mit dem seltsamen nächtlichen Zusammentreffen Cornelias und ihres Vaters in der Bibliothek in Verbindung gebracht werden. Nach der ganzen Art der Erzählung kann man nicht auf diesen Zusammenhang schließen.

Die letzten Kapitel sind reich an Handlung; es ereignet sich

darin mehr als vielleicht in allen übrigen Kapiteln zusammen. Der Autor kommt nicht recht zu Atem, seine philosophischen Randglossen in der gewohnten Breite unterzubringen.

1. Kapitel.

Den Damen von Brookfield, Arabella, Cornelia und Adela Pole wird von einem zaubervollen Gesang erzählt, der sich nächtlicherweile in einem Föhrenwald in der Umgebung ihres Landsitzes hören läßt. Der Autor benutzt die verschiedenartigen Eindrücke, die das Gerücht von der geheimnisvollen Sängerin im Walde bei den Leuten hervorruft, um uns durch kurze, direkte Angaben der wesentlichsten Charaktereigenschaften und Bestrebungen der Personen mit den Trägern der Haupthandlung des Romans vertraut zu machen:

Von den drei Schwestern Pole, die sich durch elegantes Auftreten, feine Manieren und gewählte Sprache auszeichnen, wird besonders Cornelia wegen ihres angenehmen Äußern hervorgehoben. Alle drei werden als sentimental gekennzeichnet. Sie wollen gesellschaftlich durch weitgehenden Schutz der Kunst glänzen und emporsteigen. "The ladies were scaling society by the help of the Arts" (p. 2). Mit ihnen wetteifernd werden die Tinleys von dem benachbarten Bloxholme eingeführt. Diesen war es nicht gelungen, den Millionär und eingefleischten Musikfreund Pericles, einen Griechen, den Poles zu entreißen. Pericles war der Freund und Kompagnon des Kaufmanns Pole geblieben. Ferner wird noch der Bruder der drei Schwestern: Wilfrid Pole vorgetellt, ein aus dem indischen Dienst wegen einer leichten Verwundung verabschiedeter flotter Kavallerieoffizier, der Glanz und Stolz der Familie.

Dazwischen tritt gleich auch der Autor als "Philosopher" hervor und läßt sich des längeren über die Sentimentalen aus, von denen er u. a. sagt, daß sie sich im alleinigen Besitz der "Nice Feelings" und des Verständnisses für die "Fine shades" wähnen. Daher verteidigt er sie als Träger und Förderer der Zivilisation. "In their way they help to civilize us. Sentimentalists are a perfectly natural growth of a fat soil" (p. 5).

2. Kapitel.

Die Damen Poles in Begleitung einiger Kavaliere, ihres Bruders Wilfrid und des am wunderbaren Phänomen im Walde noch zweifelnden Pericles auf dem nächtlichen Marsch zu der unbekannten Sängerin. Stimmungsvolle Schilderung der in Mondlicht getauchten Landschaft und des Eindrucks, den die zauberhafte Sängerin in der romantischen Umgebung auf die Lauschenden macht. Gespräch zwischen den Damen Pole und der Sängerin. Diese erzählt, daß sie in einem Bauernhaus in der Nähe wohne; dort befinde sich aber eine kranke alte Dame, wegen deren Schonung sie sich zu ihren Gesangsübungen immer in den Wald zurückziehe.

Die Sängerin endigt ihre Übungen mit einer lustigen, volkstümlichen Weise. Dies ist der Lohn eines jungen Bauernburschen, der ihr immer die Harfe trägt. Wilfrid und seine Schwestern sind

von dem Eindruck des Gesanges wie berauscht. Pericles, glücklich eine seltene Stimme entdeckt zu haben, beschließt sofort, die Sängerin auf einer musikalischen Akademie im Ausland ausbilden zu lassen.

3. Kapitel.

Im Hause der Poles. Die Damen versuchen sich die wunderbaren Arien der Sängerin ins Gedächtnis zurückzurufen. Man regt den Gedanken an, die Künstlerin in Brookfield aufzunehmen, vielleicht an Stelle eines gut bezahlten Hausorganisten. Wilfrid teilt mit, daß er die Sängerin beim Kirchenbesuch gesehen habe, geschmackvoll gekleidet. Die Poles beschließen, ihre Aufnahme zu beschleunigen, da ihnen sonst die nebenbuhlerischen Tinleys das gesellschaftliche Prunkstück wegschnappen könnten . . . Ihren Namen — Miß Belloni — erfahren sie von Wilfrid, dem er wiederum von den Tinleys mitgeteilt worden ist . . . Das anscheinend schon bestehende Benehmen zwischen der Sängerin und den Tinleys bringt die Poles vollends in Harnisch. Sie brechen eilends nach dem Aufenthaltsort der mysteriösen Künstlerin auf.

4. Kapitel.

Die nächsten Pläne der Poles in bezug auf ihr gesellschaftliches Avancement: Sie wollen einen mondänen Salon einrichten, wozu sie nach dem Ausspruch der Lady Gosstre, "who led the society of the district" (p. 19), eine gesellschaftliche Attraktion brauchten. Miß Belloni hat ihnen bei ihrem Besuch in ihrer Wohnung nicht imponiert: "a creature without ideal and with a decided appetite." Pericles betont allerdings ihr künstlerisches Können und Tracy Runningbrook, ein feiner Poet, läßt ihrem mädchenhaften Charakter volle Gerechtigkeit widerfahren. — Miß Belloni, meist Emilia genannt, erscheint im Salon der Poles. Großer Gesellschaftstag. Die Tinleys, Lady Gosstre, Pericles, Tracy Runningbrook etc. sind anwesend. Satirische Andeutungen des Autors über die Heuchelei des Gesellschaftslebens . . . Emilia muß sich produzieren. Gegen Schluß versagt ihre Stimme, wohl wegen der ungewohnten Umgebung . . . Wilfrid Pole scheint von dem Zauber ihrer Erscheinung gefangen zu sein.

Neu eingeführt wird Mrs. Chump, eine reiche Irländerin mit derben Manieren. Sie spricht häufig bei den Poles vor, um den von ihr verehrten Mr. Pole in Geldangelegenheiten und Rechtssachen um Rat zu fragen. Sie wird von den Damen Pole wegen ihres vulgären Auftretens und ihres platten irländischen Dialekts nur mit Widerwillen geduldet, da sie in ihrer derben Natürlichkeit einen schroffen Gegensatz zu den gesellschaftlichen Bestrebungen der sentimentalen Damen bildet.

5. Kapitel.

Dialog zwischen Emilia und Pericles über das plötzliche Versagen ihrer Stimme im Salon. Der Grieche will sie dem ihrer Kunst verderblichen gesellschaftlichen Milieu entreißen.

Emilia zeigt sich bei einem Versuch, im Freien zu singen, wieder im vollen Besitz ihrer Stimme. Wilfrid, der diese Szene belauscht, ist ganz bezaubert davon. — Die Teilnehmer an der Abendgesellschaft verlassen das Haus unter kritischen Bemerkungen, besonders über das Auftreten und Wesen Emilias. Lady Gosstre teilt Runningbrook die bevorstehende Ankunft Merthyr Powys' mit: "he would be the man to appreciate your born artist" (p. 27).

Die drei Schwestern besprechen den Ertrag des Gesellschaftstages für ihre mondäne Ausbildung: Besonders Lady Gosstre gilt ihnen als unübertreffliches Muster und Vorbild für das Auftreten im Salon. Wie sie sich räuspert, und wie sie spuckt, alles haben die genau beobachtet, um es künftig zu verwerten.

Drei Tage später besucht Emilia die Poles. Sie erhält von Cornelia im salonmäßigen Auftreten und von Wilfrid im Reiten Unterricht. — Schilderung des Eindrucks Emilias auf Wilfrid. — Wilfrid wird von seinen Schwestern beauftragt, aus Emilia die näheren Einzelheiten ihrer Vergangenheit und Abstammung herauszulocken.

6. Kapitel.

Emilia erzählt die Geschichte ihrer Jugend. Ihr Vater, ein Italiener, war Musiker an der italienischen Oper in London. Er hatte sich wegen politischer Umtriebe vor den Österreichern aus Italien flüchten müssen. Ihre Mutter war Engländerin. Emilia äußert ihre glühende Leidenschaft für Italien: "The name of Italy is my nightingale: I feel that somebody lives that I love, and is ill-treated shamefully, crying out to me for help" (p. 32). Ihr voller Name ist: Emilia Allessandra Belloni. Verschiedene Episoden aus ihrer Jugend kennzeichnen ihren Vater als einen närrischen Kauz. Ihr Vater machte sie mit Beethoven, "the great German", bekannt (dessen Name aber nicht genannt wird).

Wilfrid unterbricht gelegentlich die von Emilia in schlichten, aber leidenschaftlichen Worten erzählten Geschichten mit Zwischenbemerkungen, die ihn als sentimental charakterisieren.

7. Kapitel.

Mr. Pole empfängt einen Brief von Mrs. Chump, worin sich diese über eine beleidigende Zurückweisung von dem Besuch der neulichen Gesellschaftsunterhaltung beschwert. Damals hatte es Pole's Tochter Arabella auf sich genommen, die zudringliche Irländerin von dem Salon zurückzuhalten. Nun verlangte Mr. Pole, daß Arabella die gekränkte Mrs. Chump um Verzeihung bittet . . . Es scheint ihm an einem freundschaftlichen Verhältnis zu Mrs. Chump viel gelegen. — Neu eingeführt wird Mr. Barrett, der Kirchenorganist. Emilia hat ihn neulich einmal beim Orgelspiel in der Kirche abgelöst und stellt ihn nun den Poles vor. Er ist geschmackvoll gekleidet, hat äußerst angenehme und diskrete Manieren und stellt den Typus des zurückhaltenden, weltmännischen Durchschnittsengländers dar, der niemals gegen Sitte und Herkommen verstößt. Sein Takt und elegantes Auftreten gewinnt ihm sofort die Achtung der Damen Pole.

Der Autor legt in einer scharfen Analyse den sentimentalen Grundzug des äußerlich so gefälligen Organisten bloß, der im Verein mit den Damen Poles und Wilfrid die sentimentale Richtung des Gesellschaftslebens personifiziert, während Emilia, und in gröberer Auflage Mrs. Chump die ungekünstelte Natur darstellen.

8. Kapitel.

Frühlingsstimmung auf Brookfield. Emilia noch immer bei Wilfrid und seinen Schwestern in der Lehre, um sich feine Sitten anzueignen. — Gespräch zwischen Mr. Barrett und Cornelia über literarische Gegenstände. Barrett vertritt die Ansichten des Autors. — Ihre Unterhaltung wird unterbrochen von lebhaftem Trommelwirbel und anderen musikalischen Lauten. Ein bunter Zug tritt lärmend auf. "It was the procession day of a provincial Club-feast or celebration of the nuptials of Beef and Beer" (p. 53). Der Führer des Trupps hält unter dem tosenden Beifall seiner Genossen eine Ansprache an Mr. Pole, wodurch dieser bewogen wird, eine beträchtliche Summe für den Verein von Ipley zu zeichnen. Endlich tritt noch ein Bursche vor — es ist der Harfenträger Emilias — und bittet die Sängerin, ihr Versprechen, ein Lied zum Besten zu geben, bald einzulösen. Die Sängerin verspricht dies.

Dieses wie das folgende Kapitel ist erfüllt von dem "spirit of the big drum". Die Urwüchsigkeit der Volksbelustigungen und Zechereien steht wiederum in grellem Gegensatz zu dem verfeinerten Gefühlsleben der Poles.

9. Kapitel.

Unter abermaligem Getrommel tritt ein anderer Verein auf, der Club von Hillford, der ebenfalls bei Mr. Pole um eine Geldunterstützung nachsucht. Die Damen Pole dringen in Emilia, ihr Versprechen, den Bauernburschen von Ipley in einer gewöhnlichen Kneipe etwas vorzusingen, durchaus nicht zu halten. Die Atmosphäre einer dunstigen Spelunke passe nicht zu ihrem gesellschaftlichen Bildungsideal. — Emilia bleibt bei ihrem Versprechen.

10. Kapitel.

Emilia mit den Poles auf der Fahrt zu einem Gesellschaftsabend in Richford bei Lady Gosstre. Emilia bekommt von den Schwestern Anweisungen über ihr Benehmen in der Gesellschaft.

Von Lady Gosstre wird ihr der für Italien schwärmende Merthyr Powys vorgestellt und als Kavalier auserkoren. Kurze Charakteristik Merthyrs.

Cornelia wird mit einem Parlamentsmitglied bekannt gemacht, mit Sir Twickenham Pryme, einem "statistical debater". — Emilia singt.

Wilfrid verkehrt mit Lady Charlotte Chillingsworth von Sternley. "She was nine-and-twenty years of age; with clear and telling stone-blue eyes, firm but not unsweet lips, slightly hollowed cheeks, and a jaw that certainly tended to be square. Her colour was healthy. Walking or standing her figure was firmly poised. Her chief attraction

was a bell-toned laugh, fresh as a meadow spring" (p. 65). Sie hat für Wilfrid keinen Reiz.

Merthyr und Emilia unterhalten sich über Italien.

Die Poles äußern die Absicht, ihr Gut Brookfield aufzugeben und dafür das gesellschaftlich viel dankbarere Besworthgut zu erwerben.

Analyse von Wilfrids Verhältnis zu Charlotte. Wilfrid wieder als Sentimentaler gezeichnet.

Emilia lädt den Captain Gambier zu ihrem Liedervortrag in der Bauernkneipe ein.

Emilias bevorstehender Vortrag vor dem Pöbel wird allseitig lebhaft besprochen.

11. Kapitel.

Der Club der Bauernburschen von Hillford auf dem Marsch zum Lokal, wo Emilia den Leuten von Ipley ihre Lieder singen wird: mit bekannten Boxern, Wettläufern und Ringkämpfern als Führern, so eilen sie kampflustig dahin, indem sie mit den undenkbarsten Instrumenten einen Heidenlärm aufschlagen. — Auch Wilfrid, der auf Captain Gambier eifersüchtig ist, macht sich auf den Weg zu dem seltsamen Volksfest. Hier beobachtet er dann, wie Emilia inmitten des andächtig lauschenden Pöbels ihren wunderbaren Gesang erschallen läßt. "They gave Emilia their faces, which was all she wanted! and silence, save for an intermingling soft snore, here and there, the elfin trumpet of silence" (p. 76). Wilfrid bemitleidet ihren sonderbaren Geschmack, sich hier in einer von Tabaksqualm und Bierdunst erfüllten Atmosphäre zu produzieren; er kann sich aber doch nicht der zaubervollen Gewalt ihres Gesanges entziehen. — Captain Gambier geht Emilia mit allerlei Dienstleistungen an die Hand. — Das Volk, Männer und Weiber, gerät allmählich durch die lieblichen Arien, die Emilia mit ihrer Harfe begleitet, in die übermütigste Stimmung. Als die Sängerin, auf den Wunsch ihres früheren Harfenträgers, vollends zu einigen vertrauten Volksweisen übergeht, da kennt der Jubel der Zuhörer keine Grenzen mehr. Das ganze Publikum wird von einem naiven Freudentaumel gepackt. Die Bude erschallt von Frohlocken und Jauchzen, von Stampfen, Poltern, Tanzen und Schreien. — Da wird die Ankunft der nebenbuhlerischen Leute von Hillford bekannt. Es erfolgt ein Schieben nach dem Ausgang, eine gewaltige Kampflust erfaßt die von Bier- und Tabaksgenuß erhitzten Gemüter. Es bricht eine gewaltige Prügelei los, in die sich das ängstliche Kreischen der Weiber mischt. Einer der Männer von Hillford greift nach Emilias Harfe und reißt die Saiten los. Captain Gambier und Wilfrid stehen ihr tatkräftig zur Seite und schlagen auf die Angreifenden ein. Emilia kommt zwar unversehrt davon, muß aber ihre zertrümmerte Harfe zurücklassen. Endlich stürzt die ganze Bude über die kämpfenden Parteien zusammen — einige schlaue Burschen von Ipley hatten die Pfeiler und das Zeltdach gelockert. Viele von den Leuten von Hillford werden von ihren Gegnern einzeln aus den Trümmern herausgeschält und gehörig verprügelt.

Alle Vorgänge sind mit erstaunlicher epischer Kraft und Anschaulichkeit geschildert, die den Autor den größten Epikern an die Seite stellen.

12. Kapitel.

Mondschein, Nachtigallenschlag, würziger Duft von Blumen und Strauchwerk. Emilia, die selbst nicht mehr weiß, wie sie der Rauferei entronnen ist, im Gespräch mit Wilfrid, der von ihren Reizen ganz bestrickt ist. Sie gesteht ihm, daß sie ihn niemals verlassen werde. In Wilfrid regt sich das sentimentale Behagen an seinen Liebesgefühlen. Die Eifersucht auf Captain Gambier wird wieder lebendig. Emilia erklärt, daß der Kapitän wohl nach London abgereist sei . . . Augenblicklich wird sie von ihrer Liebe zu Wilfrid in England festgehalten . . . Wilfrid hat sie durch den ritterlichen Beistand in der Bauernkneipe nur noch fester an sich gekettet. Doch ganz unwillkürlich rührt sich in ihr die Sehnsucht nach ihrem wahren Vaterlande. Italien, Venedig mit seiner Märchenpracht steigt in ihrem Geiste auf.

Der Zwiespalt zwischen ihrer Liebe zu Wilfrid und zu Italien wird bereits in ihr wach.

Emilia versucht zu singen. Es geht nicht . . . . Die starke Liebe, die sie ergriffen hat, zieht ihre Kunst in Mitleidenschaft.

13. Kapitel.

Wilfrid ist verschwunden . . . Ausführliche Analyse seines schwankenden, durch die plötzlich über ihn gekommene Liebeswallung ganz in Unordnung und Verlegenheit gewordenen Gemütes.

"He shuddered to think that he had virtually almost engaged himself to this girl. Or had he? Was his honour bound?" (p. 92.)

Der Autor zeigt die feige, erbärmliche Angst des Sentimentalen vor einer vielleicht begangenen herzhaften Tat.

14. Kapitel.

Analyse von Mr. Poles Charakter. Der Autor verweilt mit dem verständnisinnigen Lächeln des Comic Spirit etwas länger bei dem Leben und Treiben auf Brookfield. Die drei Schwestern beschäftigen sich nun eingehender mit dem Gedanken eines Ankaufs von Besworth. Auf diesem Gute hätten sie ihre Freunde näher bei sich und ihr gesellschaftlicher Zirkel würde in ungeahntem Maße gedeihen. Unverständlich ist ihnen die Abneigung ihres Vaters gegen den ersehnten Ortswechsel. Auch Wilfrid — er hält sich in Stornley bei der Lady Charlotte Chillingsfürst auf, deren Bruder ein Klubfreund von ihm ist — unterstützt brieflich den seltsamen Widerstand seines Vaters. Mr. Pole trägt sich auch mit dem Gedanken, die seinen Töchtern so verhaßte Mrs. Chump zu heiraten, sie, die mit ihrem platten irischen Dialekt und ihrer derben Offenheit in jeder gesellschaftlichen Vereinigung die schlimmste Verwirrung anrichten würde. Mr. Pole stellt seinen Töchtern die Wahl, entweder das Besworther Projekt fallen zu lassen, oder die Mrs. Chump gastlich ins Haus aufzunehmen. Nach einer

langen Beratung, in der sie Mr. Barrett über die Möglichkeit unerklärlicher Handlungen bei bekannten Personen (an ihren Vater denken sie dabei!) befragen, zeigen sie sich dem Willen ihres Vaters in bezug auf Mrs. Chump anscheinend gefügig und Mr. Pole bringt eines Tages Mrs. Chump ins Haus.

15. Kapitel.

Wilfrid erhält mehrere Briefe, worin ihn seine Schwestern beschwören, zu ihrer Rettung vor der plebejerhaften Mrs. Chump herbeizueilen. Aus einem Gespräch der Damen mit ihrem Vater hatte dieser fälschlicherweise auf ihre Zustimmung zur Aufnahme der Irländerin geschlossen. Auch andere wichtige Angelegenheiten werden Wilfrid teils ungeschminkt, teils nur andeutungsweise berichtet. So wurde z. B. der unglücklichen Cornelia von ihrem Vater eine Heirat mit dem kalten, konventionellen Parlamentarier Sir Twickenham Pryme nahegelegt, dessen bloßer Name in seiner schrecklichen Plattheit den Damen ein geheimes Grauen verursacht. — Lady Gosstre hat Emilia für eine Woche zu sich nach Richford genommen. — Wilfrid folgt dem Rufe seiner Schwestern nach Brookfield. Mrs. Chump läßt sich zum ersten Male in ihrem Dialekt hören. Sie drückt Wilfrid ihre Bewunderung über seine stattliche Figur aus. Den Damen ist ihr derb-offenes Wesen furchtbar. Sie bildet für sie "the block that was put to all imaginative delight in the golden hazy future they figured for themselves, and which was their wine of life" (p. 113). — Die Schwestern bewundern Wilfrids riesigen Fortschritt an feinem Auftreten, das er sich anscheinend in der Umgebung und durch den Einfluß der Weltdame Lady Charlotte Chillingsworth angeeignet hat, doch dünkt es sie entsetzlich, daß Wilfrid auch in der Unterhaltung mit Mrs. Chump seinen weltmännischen Ton aufbietet. Gespräch der Geschwister über ihres Vaters Verhältnis zu Mrs. Chump, das Wilfrid wegen des Reichtums der Witwe und des geringen Vermögens der eigenen Familie durchaus billigt. Sein eigenes Auftreten in der feinen Welt kostet ihm genug Geld, besonders da er die vornehme, aber wenig bemittelte Lady Chillingsworth, die sich sehr für ihn zu interessieren scheint, gewinnen will. Zu diesem Zweck hat er auch für die nächste Saison eine Lustyacht gemietet. — Mit Cornelia redet er im Vertrauen über den Grund ihrer Ablehnung des Parlamentariers Twickenham; seine Vermutung, sie habe eine geheime Liebe, stellt sich als richtig heraus. Cornelia teilt ihrem Bruder auch den kürzlichen regen und gern gepflogenen Verkehr zwischen Emilia und Merthyr Powys mit, was Wilfrid sichtlich verstimmt.

Das ganze Kapitel ist voll von "exercises in Fine Shades", von zweideutigen und verhüllten Andeutungen auf die unliebsamen Tatsachen, die die rohe Wirklichkeit, das Leben, den zartbesaiteten Sentimentalen in den Weg wirft.

16. Kapitel.

Mrs. Chump spricht unumwunden mit Mr. Pole über die Familienmitglieder, die ihr alle sehr gut gefallen. Die Damen lassen sich

gnädig und wissentlich herab, die plumpe Irländerin nachsichtig zu beurteilen. Ein Onkel der Schwestern, der Reiteroberst in österreichischen Diensten ist, trifft zu mehrwöchigem Besuch ein und nimmt energisch die Partei der Sentimentalen gegen Mrs. Chump. Er scheint ihnen ein "bearer of a message from the heavenly world to urge them to action . . . . . to relieve them from the palpable depression caused by the weight of Mrs. Chump" (p. 127).

Mr. Pole schärft seinen Töchtern noch einmal ein, mit Mrs. Chump auf gutem Fuße zu leben. Adela bittet ihren Vater um neunzig Pfund, die sie angeblich als Almosen herschenken wolle. — Mr. Pole vertröstet sie auf einige Tage. In einer Nacht steht die schlaflose Cornelia auf und holt sich einige Bücher aus der Bibliothek, wobei ihr Kerzenlicht zu Boden fällt und erlöscht. Plötzlich wird im Dunkeln ihre Hand leidenschaftlich erfaßt. Es ist ihr Vater, der verlegen einige Gründe für seine Anwesenheit stammelt. Er hat sie irrtümlicherweise für Mrs. Chump gehalten. — Am andern Morgen beim Frühstück gibt Mrs. Chump an, daß ihr eine Summe Geldes, die ihr Mr. Pole tags zuvor ausgehändigt hat, gestohlen worden sei. — Die Poles verwahren sich in sentimentaler Empfindlichkeit gegen den Verdacht, daß jemand von ihrem Dienstpersonal der Dieb sei. Mr. Pole ersetzt das entwendete Geld ohne weiteres aus seiner eigenen Tasche. Die entrüstete Irländerin läßt sich aber nicht von ihrem Verdacht abbringen. Es setzt Beleidigungen. Mrs. Chump rauscht aus dem Saal. Mr. Pole befiehlt seinen Töchtern, der Gekränkten Abbitte zu leisten. Dann verreist er auf viele Tage. Bei seiner Rückkehr erwähnt er das Geld, das er Adela versprochen hatte, mit keiner Silbe.

Auch dieses Kapitel ist reich an bedeutsamen Seitenblicken des Autors auf das parvenühafte Streben der Sentimentalen, das diese in allerlei "nice feelings" und unentrinnbare Gedankennetze verstrickt, wodurch ihnen der Blick für die nächsten Forderungen der Alltäglichkeit getrübt wird.

17. Kapitel.

Emilia wieder in Brookfield. Ihre Sehnsucht nach Wilfrid. Impressionistische Naturbilder malen sich in ihrem bewegten Gemüt ab. Als sie in Gedanken versunken dahinschlendert, beobachtete sie, wie Cornelia in einem hohlen Baum hastig ein Buch verbirgt. Emilia besieht nachher das Buch und liest eine sentimentale Liebesinschrift darin. Ihre eigene Liebessehnsucht erwacht dadurch wieder stärker. — Sie begegnet dann den Damen Pole, und den sie begleitenden Kavalieren. Später bemerkt sie Cornelias Buch in Mr. Barretts Händen.

Kurz angedeutete Gespräche über unwesentliche Gegenstände. Die scharfe Analyse der Sentimentalen wird fortgesetzt. Mr. Pericles hat — wie er in einem Briefe an Mr. Pole berichtet — alles zur Aufnahme Emilias am Mailänder Konservatorium vorbereitet. Emilia will aber augenblicklich nichts wissen von einer Trennung von Wilfrid.

Die Darstellung ist in diesem Kapitel fast durchaus indirekt und bis aufs Äußerste zusammengedrängt.

18. Kapitel.

Das Leben Wilfrids bei Lady Chillingsworth, der gewandten Weltdame. Sein Verhältnis zu ihr. Wilfrid ist "in harnish . . he is subjugated: not won" (p. 143). Von Liebe zu ihr keine Spur. Er bewundert sie in der natürlichen Eleganz ihres Auftretens. Eingehende Charakteristik der Lady.

Ein Brief Emilias mahnt Wilfrid dringend an ein Rendezvous.

Zwei Tage später erscheint Emilia mit Captain Gambier zu Pferde in Stornley. Der sentimentale Wilfrid ist in einer kritischen Lage, handelt es sich doch, einen entscheidenden Schritt zu tun. Eine Masse Bedenken für und gegen Emilia steigen in seinem Geiste auf. Er sieht sie in der Haltung einer vollendeten Weltdame zu Pferde sitzen und obwohl er die Erinnerung an "the pipe-smoke in her hair" von der Bauernkneipe her nicht ganz bannen kann, nimmt ihn doch die verblüffende "ladyship" der Künstlerin gefangen . . . "Here was something absolutely his own. His own from the roots; from the first growth of sensation. Something with the bloom on it: to which no other finger could point and say: There is my mark" (p. 147), so dachte der sentimentale Egoist. — Bei einem Spazierritt über Stock und Stein wird Emilia allerliebst abgeworfen. Reizende Beschreibung dieses Vorganges.

19. Kapitel.

Das Leben in Brookfield. Cornelias Verlobung mit Sir Twickenham wird allgemein als beneidenswert dargestellt. Die unglückliche Verlobte weint in der Stille der Nacht ihren Kummer aus. Äußerlich zeigt sie Ergebung in ihr Schicksal. Ihre Liebe zu Mr. Barrett ist von Emilia Wilfrid verraten worden, der Hilfe schaffen soll. Emilia wird beim Anblick der still leidenden Cornelia an ihre eigene Liebe erinnert und zum Handeln gedrängt, während sich Cornelia in sentimentaler Gefaßtheit von den Ereignissen schieben läßt. (Episode: Mrs. Chump will der Sängerin für ihre tägliche Freundlichkeit ein beträchtliches Geldgeschenk machen, das Emilia aber ablehnt. Mrs. Chump empfindet die schnöde Zurücksetzung von Seiten der Poles recht deutlich. Emilia erscheint ihr als die einzige für sie fühlende Menschenseele.)

Emilia, die über Wilfrids Gefühle Gewißheit haben will, bittet ihn um ein Zusammentreffen bei Wilming Weir. Wilfrid sagt zu. — Wilfrid ersucht seinen Vater um eine bedeutende Geldsumme, um in seiner Werbung um Lady Chillingsworth standesgemäß auftreten zu können. Mr. Pole bewilligt den Betrag, setzt aber eine baldige Verlobung mit der Lady voraus. — Als Wilfrid seinen Vater verlassen hat, bekommt dieser einen der ganzen Familie unerklärlichen Nervenanfall.

20. Kapitel.

Große romantische Liebesszene zwischen Emilia und Wilfrid bei Wilming Weir. Natur- und Liebesstimmungen harmonisch miteinander verwoben. Emilia schwärmt von Beethoven und von Italien. Sie

stellt an ihren Geliebten die bündige Frage, wann er sie heiraten werde. Er ist beinahe unangenehm betroffen von dieser Forderung der Wirklichkeit, vom Ernst der Situation. Er gibt eine ausweichende Antwort und lullt das Mädchen in romantische Träume; während sie schlankweg zugunsten ihres Geliebten auf ihr teueres Italien verzichtet. Der Egoist malt sich das Bild der ihn augenblicklich bezaubernden Emilia im Geiste aus, er erwägt und berechnet ihren Wert für sich. Von einer Heirat läßt er kein Wort fallen.

Emilia schwelgt in ihrer Liebe und geht ganz darin auf.

21. Kapitel.

Pericles kehrt von Mailand, wo er alles für Emilias Aufnahme vorbereitet hat, zurück. Die Damen Pole stellen ihm Mrs. Chump als ihren Gast vor und halten es nicht der Mühe wert, dem der feinen Gesellschaft unteilhaften Griechen den gewaltigen unüberbrückbaren Abstand zwischen ihnen und der Irländerin erklärlich zu machen.

Seine erste Frage gilt Emilia. Sie als echte Künstlerin, wie er keine auf seiner Rundreise in Europa angetroffen hat, muß ihm wieder durch ihren Gesang einen wahren Kunstgenuß verschaffen. Emilia singt wie noch nie. Die Damen bedauern, daß sie nicht vor einer größeren Zuhörerschaft als Beschützerin dieses künstlerischen Genies glänzen können. Wilfrid schreibt seiner Anwesenheit und Liebe die ergreifende Macht in Emilias Stimme zu.

Mr. Pericles ist wie vom Blitz getroffen, als er die Weigerung Emilias, nach Italien zu gehen, vernimmt. Emilia ist glücklich, für ihre tiefe Liebesleidenschaft etwas Teueres aufs Spiel gesetzt und verloren zu haben, nämlich Italien. Pericles sagt ein großes Gesellschaftsfest an, wo er Emilia vor einem zahlreicheren Publikum auftreten lassen will.

Die Tinleys berichten, daß Mr. Barrett wegen einer unbedeutenden, für ihn aber unbezahlbaren Schuld, die er sich durch den Kauf ausländischer Bücher zugezogen habe, ins Gefängnis gesteckt worden sei. Die sentimentalen Damen behaupten, daß ausländische Bücher die Sitten verderben.

22. Kapitel.

Scharfe Analyse der Sentimentalen, die wegen ihres feinen Organismus notwendige, wenn auch oft Heiterkeit erregende Vorkämpfer der menschlichen Zivilisation sind.

Nach der philosophischen Einleitung kommt die Anwendung auf die Personen: Cornelias Verhältnis zu Barrett wird unter die Lupe genommen und erläutert. Die Dame schwelgt in wirren Gedanken über das Leid und die Armut des stillen Dulders Barrett. "The saints were poor" (p. 174) denkt sie, sich an einen Satz erinnernd, den ihr Barrett aus einem lateinischen Buch übersetzt hat. Sie malt sich die zart-schwächliche, für sie entzückende Stellung des Unglücklichen zu den realen Verhältnissen aus. — Emilia tritt in Begleitung Barretts auf . . . Sie fühlt instinktiv, daß sie aus ganz anderem Holz geschnitzt sei, als das kraftlose Liebespaar vor ihr und läßt dieses

allein. Leeres, schemenhaftes Geplauder der beiden Sentimentalen. . . Kein frisches Wort wird laut, alles zerfließt in zaghaft-romantischer Verschwommenheit. Damit uneingeweihte Leser solche Kapitel nicht als bare Münze hinnehmen, schickt der Autor immer seinen warnenden philosophischen Kommentar voraus.

23. Kapitel.

Emilia und Tracy Runningbrook unterhalten sich über Opernmusik. Er verfaßt zwei Textbücher für die Sängerin. Das eine, Camillus betitelt, erinnert sie an die Pflicht gegen ihr Vaterland. "Can you also be sure that Camillus can love nothing but his country? Would one love stop the other?" (p. 183). Tracy bejaht dies. Emilia wird von schmerzlichen Zuckungen gepackt. Das Elend ihres Vaterlandes steht ihr vor der Seele. — Oberst Pierson überredet seinen Neffen Wilfrid zum Eintritt in die österreichische Armee. Wilfrid verschweigt zunächst Emilia diese seine Absicht. "Her brain seemed to be set on fire by the presence of an Austrian officer" (p. 185). Sie klagt sich im geheimen des Verrates an ihrem Vaterlande an.

Große Liebesszene zwischen Wilfrid und Emilia in der Kirche, wo die Sängerin den Dienst Barretts an der Orgel versieht. Ohne Umschweife teilt Emilia ihrem Geliebten die Absicht mit, nächstens nach Italien zu gehen. Ihr Vater in London habe Pericles seine Einwilligung gegeben. Sie verlangt, daß er sie baldigst heirate. Wilfrid, den sein verächtliches, unmännliches Doppelspiel selbst anwidert, pflichtet ihr anscheinend bei. "He grew resigned to abandon Lady Charlotte, and to give his name to this subduing girl; but a comforting quieting sensation came over him, at the thought that his filial duty stood in the way" (p. 188).

Sein Vater, dessen Lieblingswunsch die Ehe mit Charlotte war, befand sich nicht in einem gesundlichen Zustand, um Widerspruch dulden zu können.

An diese Voraussetzung klammert sich der haltlose junge Mann, um sich um die plötzlich an ihn herantretende Notwendigkeit einer ihm im Grunde gar nicht unliebsamen Heirat mit Emilia herumzudrücken.

24. Kapitel.

Mr. Pole und Pericles besprechen Geldgeschäfte in ihrem Bureau in der City. Sie scheinen vor einem bedeutenden Verlust von Kapitalien zu stehen, der auf die Spekulationen Mr. Poles zurückzuführen ist. Mr. Pericles, der noch von seinem Plan spricht, Emilia mit nach Italien zu nehmen, verläßt den Raum. — Mr. Pole's Clerk Braintop meldet eine junge Dame an. Es ist Emilia. Dramatischer Dialog zwischen ihr und Mr. Pole. Emilia will nun plötzlich in England bleiben. Verwunderung bei Mr. Pole. Er empfiehlt ihr Pericles als Ehemann. Sie sträubt sich dagegen. Er befragt sie über den Grund ihres Kommens. Nach einigen Mißverständnissen begreift er endlich das Geständnis ihrer Liebe zu Wilfrid. Der Kaufmann fällt in eine krampfartige Ohnmacht.

25. Kapitel.

Emilia und Braintop bemühen sich um Mr. Pole, der endlich das Bewußtsein wieder erlangt. Mr. Pole äußert in krankhaft-heiterer Stimmung den Wunsch, in ein Theater zu gehen. Er ist von launiger Geschwätzigkeit. Er macht mit Emilia eine Ausfahrt in die City und zeigt ihr die Geschäftshäuser der bestehenden und verkrachten Millionäre. — Im Zuschauerraum der Oper entdeckt Emilia auch den armen Braintop, "who sat in mortal fear lest his admiration of Emilia was perceived" (p. 204). Der arme Teufel guckt andauernd und verstohlen in seinen Taschenspiegel, um zu sehen, ob seine Halsbinde und seine Frisur in Ordnung seien. Plötzlich bemerkt Emilia im Orchester unter den Musikern ihren Vater. Fliehen war ihr erster Gedanke. "Not that she conceived him designedly base; but he outraged her now conscions delicacy, and what she had to endure as a girl seemed unbearable to her now" (p. 205). Von Mitleid ergriffen, schreibt sie ihrem Vater einen Zettel, den sie von Braintop übermitteln läßt, und in dem sie von ihren gegenwärtigen Studien und Beziehungen zu Italien berichtet. Sie unterhält sich mit Mr. Pole über den Charakter ihres Vaters. Als sie das Theater verlassen, gibt es einen Lärm und Auflauf in den Straßen. Emilias Vater ruft nach seiner Tochter, die er bemerkt hatte. Emilia und Mr. Pole fahren unentdeckt davon.

Die Kapitelüberschrift lautet: A Farce within a Farce.

26. Kapitel.

Dramatische Szene zwischen Emilia und Mr. Pole um Mitternacht. Mr. Pole sucht, im Anschluß an den Theaterbesuch von lustigen und gleichgültigen Dingen zu reden, aber Emilia lenkt mit unerbittlicher Zähigkeit das Gespräch immer wieder auf ihre Herzensangelegenheit. Er meint, sie solle sich ihre Liebe zu Wilfrid aus dem Sinn schlagen. Wilfrid habe wie ein Schurke an ihr gehandelt. Sie behauptet, daß Wilfrid für sie sterben würde. Er erwidert, daß Wilfrid sich eidlich verpflichtet habe, Lady Chillingsworth zu heiraten. Emilia glaubt, daß sie selbst geliebt werde. Ihr Geliebter sei nicht so falsch, wie sein Vater es glauben machen will.

Mr. Pole, der sich als echter Sentimentaler vom Ernst der Situation losmachen will, rät, zu Bette zu gehen und zu beten. Sie bittet, ihn Vater nennen zu dürfen. Er springt rasch auf die drollige Episode mit Braintop über . . . Sie wirft ihm vor, daß er Cornelia ebenso wie Wilfrid gegen deren Neigung zu einer ihnen verhaßten Ehe zwingen will, im Falle des Ungehorsams würde er sie zu Bettlern machen. Er stürze seine Kinder nur aus Geldgier ins Unglück.

Auf diese Anschuldigung entgegnet er endlich der erstaunten Emilia, daß jene keinen Heller mehr besitzen, und daß er selbst am Bettelstab sei.

27. Kapitel.

Das Leben in Brookfield. Fortsetzung der Analyse der gesellschaftlichen Sentimentalität. Man wundert sich über das plötzliche

Verschwinden Emilias. — Es wird in Mrs. Lupin, der Tante der Schwestern, eine neue Art der Sentimentalen eingeführt. "Mrs. Lupin was one of the victims of the modern feminine 'ideal'" (p. 221). Die klösterliche Strenge und Engherzigkeit ihrer Moral machen sie sogar den Schwestern widerlich.

Gegen Schluß wird noch Miß Georgiana Ford, die Halbschwester Merthyrs, die angeblich um den Aufenthaltsort Emilias wisse, eingeführt.

28. Kapitel.

Charakteranalyse Georgiana Fords. "The passion of her life centred in devotion to her half-brother" (p. 225). Sie hatte ihren Bruder sogar nach Italien begleitet. Merthyr hatte ihr schon öfter von Emilia geschrieben. Auch die allerletzten Ereignisse, Emilias Unterhandlung mit Mr. Pole und deren Folgen berichtete er ihr. Emilia hatte sich demnach in Begleitung Merthyrs zu dem Bittgang nach London aufgemacht. Gegenwärtig wohnt sie dort in einem Hotel, wo sie auf Anordnung Merthyrs auch Besuche von Charlotte Chillingsworth empfängt.

Dramatische Auseinandersetzung zwischen den beiden Damen, von denen jede die alleinige Liebe Wilfrids zu besitzen meint: Charlotte durchschaut Wilfrids Charakter viel besser als Emilia, die noch unerschütterlich an seine Treue glaubt.

29. Kapitel.

Die Nachricht von Mr. Poles Erkrankung wird von Merthyr, dem Emilia briefliche Mitteilung davon gemacht hat, in Brookfield verbreitet. Als Krankheitsursache werden pekuniäre Schwierigkeiten vermutet. Randglossen des Autors über die Sentimentalen.

30. Kapitel.

Wilfrid und Pericles treffen sich in ihrem Klubhause in London. Aussprache über den Fall Pole.

Wilfrids seelischer Zustand in seinem Zwiespalt zwischen der Neigung zur schönen, sensationellen Sängerin und zur überlegenen, aber kalten Weltdame Charlotte wird analysiert.

31. Kapitel.

Großes Gartenfest der Poles in Besworth. Alle bis jetzt aufgetretenen Freunde und Bekannten der Poles, mit Ausnahme Emilias, sind anwesend. Gesellschaftliches Wetteifern der Tinleys und Poles. "Three Circles were present, and Brookfield denominated two that it had passed through, and patronized all — from Lady Gosstre (aristocracy) to the Tinley set (lucre), and from these to the representative Sumner girls (cultivated poverty). There were also intellectual, scientific, and Art circles to deal with . . ." (p. 246). Lady Gosstre und Lady Charlotte (der Charakter der letzteren erfährt eine eingehende

Analyse) beherrschen mit ihren scharfen sentenziösen Bemerkungen ihre ganze Umgebung. Alle bis jetzt bestehenden geheimen und galanten Liebesverhältnisse werden in teilweise neuer Beleuchtung nacheinander vorgeführt.

Merthyr Powys berichtet, daß Barrett, weil er sich den Lebensunterhalt durch Orgelspielen verdiente, von seinem Vater, einem närrischen Baron, soeben enterbt worden sei.

Mrs. Chump und Mr. Pole, der scheinbar wieder etwas genesen ist, werden im schönsten Einvernehmen beobachtet.

32. Kapitel.

Fortsetzung des Festes. Man ist beim Souper angelangt. Mrs. Chump und Mr. Pole zechen zusammen. Mrs. Chump erzählt, daß sie Emilia im Hotel zurückgelassen habe, da Mr. Pole durch die Nähe der Sängerin immer wieder so aufgeregt werde, daß er in seine Krankheit zurückfalle. Wilfrid bestellt Emilia durch ein Briefchen, das er Braintop in die Hand spielen und ihr von ihm übermitteln läßt, in seine Nähe. — Pericles läßt zur Unterhaltung der Gäste ein bekanntes Orchester kommen. Gespräch über die Unsicherheit von Handelsunternehmungen. — Braintop trifft Emilia schon vor dem Hause an. — Mr. Poles Clerk bringt anscheinend Nachricht über große finanzielle Verluste. — Emilia belauscht von außen den wunderbaren Gesang der Primadona des von Pericles bestellten Emsembles und jubelt vor lauter Begeisterung und Ergriffenheit einige italienische Verse ins Freie hinaus. — Im Saale erkennt man sofort ihre Stimme. Eindruck derselben auf Mr. Pole, auf Wilfrid und auf Emilias Vater, der sich unter den vortragenden Künstlern befindet. — Braintop, der sich noch bei Emilia aufhält, wird von deren Vater angegriffen. Emilia ruft Wilfrid zu Hilfe. Zwiespalt Wilfrids zwischen seiner Pflicht gegen Charlotte und seinem Vater einerseits und Emilia andererseits. — Lady Charlotte überredet ihn zu bleiben und eilt an seiner Stelle Emilia zu Hilfe.

33. Kapitel.

Die Gedanken Wilfrids und seiner Schwestern über den finanziellen und gesellschaftlichen Ruin der Familie. — Dramatische Auseinandersetzung der Geschwister mit Mrs. Chump, die ihre Neigung zu Mr. Pole gesteht. Die beleidigte Irländerin verläßt das Haus, worüber Mr. Pole in schreckliche Aufregung gerät.

Wilfrid sucht unter großen Mühen und Strapazen nach Emilia, findet sie aber nicht.

34. Kapitel.

Lady Charlotte hat Emilia vor dem Hause nicht mehr angetroffen. Nur den Zettel Wilfrids entdeckt sie auf dem Boden, errät aber den Schreiber nicht. Das Liebesbriefchen macht sie neidisch auf die darin ausgedrückte echte Liebesleidenschaft. Zwei Tage später wird Wilfrid von Charlotte zu einer Segelpartie eingeladen; trotzdem ihm die Einladung gerade sehr ungelegen kommt, folgt er ihr doch.

Den Schrei Emilias hatte auch Georgiana Ford gehört und einen tiefen Eindruck auf Merthyr Powys beobachtet. — Powys schreibt seinem Gesinnungsgenossen, dem italienischen Verschwörer Marini, ihm eine Zusammenkunft mit dem gleichgesinnten Verschwörer Belloni, Emilias Vater, zu verschaffen.

Adela, die sich mit Wilfrid auf der Lustjacht Charlottes aufhält, berichtet in lebhaften Schilderungen nach Brookfield über das gesellschaftliche Leben und Treiben auf dem Schiff.

Mr. Pole wird immer besorgter und aufgeregter über das Verschwinden der Mrs. Chumps. — Um den Vater zu besänftigen, schreibt Adela fingierte, mit dem Namen der Mrs. Chumps unterzeichnete und in irischem Dialekt gehaltene Briefe.

Sensationeller Brief Adelas von Dover. — Sie teilt mit, daß der Verschwörer Belloni von Marini an der Flucht nach dem Kontinent mit Emilia gehindert worden sei. Lady Charlotte habe das von Wilfrid gewünschte Zusammentreffen mit Emilia verhindert. Emilia halte sich in London auf.

35. Kapitel.

Mrs. Chump wird durch schmeichelhafte Briefe Adelas so gerührt, daß sie zu antworten beschließt. Sie lockt als Ratgeber für ihre Korrespondenz Braintop herbei, indem sie ihm vorspiegelt, Emilia sei in ihrer Nähe. — Komisch-possenhafter Versuch der Abfassung des ersten Briefes an die Damen Pole . . . Schwierigkeit der Anrede des Briefes. Mrs. Chump und Braintop entzweien sich darüber; letzterer verläßt das Haus. Mrs. Chump bereut alsbald ihre bitteren Worte gegen Braintop, läuft ihm in der finstern Nacht nach und rennt ihm gerade in die Arme als er mit Wilfrid daherkommt. Wilfrid teilt ihr mit, daß sie von Charlotte zur Segelpartie eingeladen werde.

36. Kapitel.

Lady Charlotte trifft Emilia in der Bucht von Dover, hindert abermals eine Aussprache mit Wilfrid und nimmt sie mit sich beiseite.

Mrs. Chump gibt Wilfrid ihre Zufriedenheit über ihre erfolgte Aufnahme in den Schoß der Familie Pole kund.

Ein Brief Arabellas von Brookfield teilt ihm unzweideutig den finanziellen Zusammenbruch seines Vaters mit, sowie den Umstand, daß diesem von Mrs. Chump Gelder anvertraut worden seien.

Er beschließt auf einmal, frei von gesellschaftlichem Ehrgeiz und von Rücksichten auf seine Familie, der Stimme seines Herzens zu folgen und Emilia zu heiraten.

Große Szene zwischen Lady Charlotte und Wilfrid. Dieser will sich von der Dame durch das Geständnis des Bankrotts seiner Familie losmachen.

Lady Charlotte zwingt ihn durch ihre glänzende Überredungskunst und ihr weltgewandtes Wesen wieder vollständig in ihren Bann. Sie lockt sogar ein Geständnis einer im Grunde gar nicht vorhandenen Liebe zu ihr aus dem haltlosen jungen Mann. Dieses Liebesgeständnis wird von der unglücklichen Emilia belauscht, der Lady Charlotte die

Gelegenheit verschaffen wollte, von der Unechtheit der Liebesbeteuerungen Wilfrids unzweifelhafte Gewißheit zu erlangen.

37. Kapitel.

Georgiana teilt ihrem Bruder die Ankunft Emilias in London mit, ebenso die gutgemeinte Liebeskomödie, die Charlotte vor den Augen der bedauernswerten Sängerin inszeniert hatte.

Sie erzählt ferner von einer erschütternden Aussprache zwischen Emilia und Charlotte (diese Szene schildert der Autor wegen der jähen Aufeinanderfolge der Ereignisse überhaupt nicht); die Folge jener Unterredung war dann wohl das erwähnte Liebesspiel Charlottes mit Wilfrid.

Lady Charlotte verteidigt ihre Liebesintrige als zur Aufklärung und zum Wohl Emilias dienlich. Sie enthüllt dabei ihren scharfen Intellekt und ihre innersten Gefühle.

Schilderung gewöhnlicher Vorgänge bei der Segelfahrtgesellschaft. — Braintop erzählt der Gesellschaft von der verlassenen und trostlosen Emilia. — Merthyr schreibt Marini, Emilia in London bei ihrer Ankunft vom Seehafen zu empfangen und zu schützen.

Marini berichtet von der unglücklichen Emilia.

Merthyr drängt seine Schwester zu näheren Angaben über die leidenschaftliche Ausdrucksweise Emilias beim letzten dramatischen (vom Autor nicht berichteten) Dialog mit Charlotte. Er möchte Emilias wahre Gesinnung zu Wilfrid kennen.

Merthyr und seine Schwester erfahren von Marini, daß die arme Sängerin verschwunden ist.

38. Kapitel.

Der Autor, der im vorigen Kapitel den Ereignissen etwas vorausgeeilt ist, schildert nun Emilia auf der Fahrt von Devon nach London. Der untrügliche Beweis von Wilfrids Falschheit hat in ihrem erschütterten Gemüt eine weiche Empfindlichkeit und Reizsamkeit erregt. Sie läßt ihr Auge über die während der Fahrt vorbeihuschenden Naturbilder schweifen und überläßt sich abwechselnd Betrachtungen über ihre augenblickliche elende Lage und über Wilfrids Charakter. Ihr einziger Trost ist jetzt, da sie ihre Liebe verloren hat, ihre Stimme.

Emilia gesundet unter der Pflege und Obhut der Marinis, die sie am Bahnhof abgefaßt hatten. Sie läßt die heilende Kraft der Mutter Natur auf sich einwirken. Es geht ihr so gut, daß sie verspricht, ihrem Bekanntenkreis nächstens einige Gesänge vorzutragen. Sie probiert versuchsweise einige Notenskalen und merkt plötzlich, daß sich ihre Stimme nachteilhaft verändert hat. . . Sie und ihre Freunde schreiben diese Veränderung einer vorübergehenden Heiserkeit zu.

Emilia steckt Mr. Barrett ein Briefchen zu, worin sie ihn als Begleiter für den nächsten Tag an einen bestimmten Ort bestellt.

39. Kapitel.

Emilia und Barrett fahren von der Vorstadt in die City. London

im Nebel wird kurz geschildert. Sie wollen bei Mr. Pericles vorsprechen, treffen ihn aber zufällig. Emilia erklärt sich ohne weiteres für die Reise nach Italien und ihre künstlerische Ausbildung am Konservatorium in Mailand bereit. Pericles läßt sie zur Probe singen. Ihre Stimme versagt.

40. Kapitel.

Emilia verläßt Pericles, den sie vergeblich um Geduld und Nachsicht für ihre Stimme angefleht hat.

Mr. Pericles klärt Mr. Barrett über den finanziellen Ruin der Poles auf, deren äußere Stellung nur noch von seiner Gnade abhänge. (Barretts Hoffnung auf die Hand Cornelias steigt dadurch.)

Emilia kehrt, nachdem sie den glückseligen Barrett hat vorbeigehen lassen, noch einmal zu Pericles zurück und bittet ihn kniefällig um die Ermöglichung der Reise nach Italien. Pericles weist sie hart und herzlos ab; er zweifelt, daß sie je die frühere Reinheit und Frische ihrer Stimme wieder erlangen werde.

Emilia geht hoffnungslos von Pericles fort; es beginnt nun die ergreifende Schilderung von Tagen ihres tiefsten Elendes. Sie irrt rat- und planlos in einem an Wahnsinn grenzenden Zustand des Halbbewußtseins in den Straßen Londons umher. Sie knüpft mit den ihr gegenwärtig verwandten geistig armen und hungrigen Kindern der Straße Freundschaftsverhältnisse an und opfert für die armen Kleinen ihre letzten Barmittel. Einen Schutzmann bittet sie, ihr bei seiner Frau Schutz und Obdach zu gewähren. Sie wird aus der Schutzmannswohnung ausgewiesen, als man ihre gänzliche Mittellosigkeit merkt. Vor Hunger und Verzweiflung dem Wahnsinn nahe und mit dem Gedanken des Selbstmordes durch Ertrinken spielend, taumelt sie an einer Stelle der Themse die Stufen hinab und bricht hier lautlos zusammen.

41. Kapitel.

Emilia wird von Merthyr aufgefunden und in seine Wohnung zu Georgiana gebracht. Er hatte ihr schon tagelang nachgespürt.

42. Kapitel.

Die Damen Pole sehen in der Kirche Mr. Pericles bei den mit ihnen rivalisierenden Tinleys sitzen. Mr. Pole ist sehr betroffen über die anscheinende Entfremdung seines Freundes und Kompagnons.

Von Tracy Runningbrook erfahren die Poles, daß Wilfrid den Griechen wegen einer schimpflichen Bemerkung über Emilia öffentlich gezüchtigt habe.

Diner in Brookfield.

Mrs. Chump trinkt jeden Tag Mr. Pole lebhaft zu; dieser will der Witwe, trotzdem ihm die Ärzte den Genuß von Wein verboten haben, seine Trinkfestigkeit und ungeminderte Heiratsfähigkeit zeigen, muß aber seine Unmäßigkeit nachher immer schwer büßen.

Den Damen Pole wird die Pflege ihres kränkelnden Vaters allmählich lästig: sie raten ihm offen zu einer beschleunigten Heirat mit Mrs. Chump als der einzigen Rettung vor seinem finanziellen und körperlichen Ruin. Analyse des Zustandes der drei Damen Pole. Sie befinden sich gegenwärtig an einem toten Punkt. Stumpfsinn und Gleichgültigkeit gegen die äußeren Umstände bemächtigen sich ihrer. Besonders scharf beleuchtet wird Cornelias Verhältnis zu Barrett, ihre Rat- und Tatlosigkeit, ebenso wie Barretts Willenlosigkeit und ohnmächtige Resignation.

Mrs. Chump teilt Mr. Pole's Geständnis, daß er von Mr. Pericles Gnade abhänge, den Damen mit.

Mrs. Chump entschließt sich, Pericles wieder für das Haus Pole zurückzugewinnen.

43. Kapitel.

Das Kapitel enthält nur Briefe. Diese sind für die literarischen Ansichten des Autors charakteristisch. Die Ausdrucksweise ist durchaus klar und fesselnd. Für die Romanfabel ist folgendes von Wichtigkeit:

Georgiana berichtet Wilfrid über die körperliche und seelische Verfassung Emilias, über den Verlust ihrer Stimme und über ihre Absicht, demnächst nach Italien zu gehen.

Wilfrid ist sentimental neugierig über das gegenwärtige Aussehen Emilias; dies wird ihm dann von Tracy Runningbrook in den schmeichelhaftesten Farben geschildert.

Wilfrid teilt seinen Entschluß mit, in der österreichischen Armee beim Reiterregiment seines Onkels einzutreten.

Georgiana berichtet von der Entrüstung Emilias über Wilfrids Absicht, in den Reihen der Feinde ihres Vaterlandes zu dienen.

Runningbrook schildert Emilia abermals in ihrem gegenwärtig faszinierenden Glanze und reizt den wetterwendischen Wilfrid dadurch nur um so mehr. Er teilt noch mit, daß die strahlende Künstlerin nächstens einen Ball besuchen werde.

44. Kapitel.

Der Autor bringt im Anschluß an eine Analyse von Wilfrids Seelenzustand sein scharf gefaßtes literarisches Glaubensbekenntnis über die Notwendigkeit der Philosophie in der Poesie.

Wilfrid ist durch Tracys raffinierte Schilderung von Emilias jetzigem Wesen, das sich durch das überstandene Leid und die Verfeinerung ihres ganzen Charakters allmählich herausgebildet hat, zur hellsten Liebesleidenschaft entflammt worden.

Der Unterschied zwischen wahrer und falscher Leidenschaft wird an Emilia und Wilfrid deutlich gemacht.

Wilfrid beschließt, Emilia aufzusuchen und hofft in seinem törichten Wahn, das frühere Liebesverhältnis ohne weiteres wieder herstellen zu können.

45. Kapitel.

Die Besucher des Balles im Schloß Penarvon auf dem Wege dorthin.

Wilfrid ist ebenfalls im Begriff zum Schloß zu reiten. Seine Gedanken und Einbildungen werden analysiert.

Er hält in einer Schenke an. Kutscher erzählen ihm von dem durch Geröll unpassierbaren Weg zum Schloß.

46. Kapitel.

Emilia wird von ihren Freunden mit Juwelen versehen und schmückt sich reich und prunkvoll für den Ball. Ihr seelischer Zustand wird erörtert.

Emilia trifft auf dem Ball Captain Gambier, der ihr zulieb gekommen ist.

Auf dem Heimweg wird die Wagenfahrt durch Steinmassen unterbrochen.

In einem unbewachten Augenblick, als sich alles mit dem Wegräumen des Hindernisses zu schaffen macht, taucht Wilfrid aus der Dunkelheit vor Emilia auf . . . Liebesduett in romantischer Stimmung. Auch bei Emilia scheint die alte Liebe noch nicht erloschen zu sein.

47. Kapitel.

Fortsetzung der Heimfahrt. Kurze Debatte und Erwägung der in Emilia vorgegangenen, deutlich sichtbaren Veränderung, die auf einen sie erschütternden Vorgang schließen läßt. Man vermutet eine unbemerkte Begegnung mit Wilfrid.

Aussprache zwischen der argwöhnischen Georgiana und Merthyr über Emilias Charakter.

Nach einigen Tagen trifft ein Brief von Marini aus Italien ein, der die bevorstehende Erhebung der Lombardei gegen Österreich ankündigt.

Merthyr ist Feuer und Flamme für die Sache der Italiener.

Auch Emilia wird wieder von ihrem alten Patriotismus gepackt und beschließt, nach Italien zu gehen.

48. Kapitel.

Merthyr und Georgiana schwärmen von Italien.

Emilia gesteht ihr Zusammentreffen mit Wilfrid.

Sie erlangt von Merthyr noch vor der Abreise nach Italien die Erlaubnis einer Zusammenkunft mit Wilfrid, um diesen von der Absicht seines Eintrittes in die österreichische Armee abzubringen.

49. Kapitel.

Aussprache zwischen Emilia und der mißtrauischen Georgiana. Emilia erfährt von dieser, daß ihr Merthyr in heimlicher, aber tiefer Neigung zugetan sei. Die beiden Frauen vertrauen sich ihre verborgensten Anliegen und versprechen sich dauernde Freundschaft.

Georgiana sucht vergeblich, Emilia von dem gefährlichen Renkontre mit Wilfrid abwendig zu machen.

Emilia bestimmt Georgiana, den Brief, der das Zusammentreffen herbeiführen soll, an Wilfrid zu schreiben.

50. Kapitel.

Emilia erwartet in einem prächtigen Samtkleid (das beschrieben wird) die Ankunft Wilfrids.

Schilderung der Art und Weise, wie Emilia und Merthyr täglich Historiker und Dichter lesen und wie Merthyr seine Schülerin in sein geistiges Leben einzuweihen sucht.

Charlotte spricht vor; sie wundert sich über das unverständliche Eingreifen Merthyrs in den italienischen Aufstand. Merthyr erwidert, daß er in der Sache einen Eid geschworen habe.

Emilia empfängt gefaßt und durch das mannhaft verschlossene Wesen Merthyrs gefestigt den neuerdings von starken sentimentalen Anwandlungen besessenen Wilfrid.

51. Kapitel.

Emilia und Wilfrid. Wilfrid bringt nichts wie Gemeinplätze vor, während sich Emilia zurückhaltend zeigt.

Meredith verteidigt abermals seine Methode und wendet sich an eine "acute and honourable minority" von Lesern (p. 426).

52. Kapitel.

Fortsetzung der Szene zwischen Wilfrid und Emilia. Starke dramatische Wirkung.

Wilfrid sucht Emilia durch die Rückerinnerung an die romantischen Liebesszenen der Vergangenheit wieder zurückzugewinnen.

Emilia kann sich nur mit Gewalt ihres noch nicht ganz erloschenen Liebesgefühls erwehren. Sie nimmt ihre Zuflucht zur Erzählung einer patriotischen Anekdote von der Gräfin und dem Grafen Branciani, bei denen das vaterländische Gefühl alle anderen Gefühle beherrschte. Emilia richtet sich an dieser Geschichte auf und beschwört Wilfrid mit feierlichem Pathos, von dem Eintritt in österreichische Heeresdienste abzulassen. Wilfrid "half intoxicated for the moment, by the aspect of her power" (p. 434) gibt nach, verlangt aber auch seinerseits von Emilia die eidliche Versicherung, nicht nach Italien zu gehen, Emilia schwört dies ebenfalls.

53. Kapitel.

Wilfrid treibt sich noch länger in der Nähe von Emilias Wohnung herum, wo er auf Braintop stößt.

Er sieht Emilia mit Braintop, durch den er ein Briefchen an sie geschickt hat, mit Georgiana und Merthyr das Haus verlassen und in

einen Wagen steigen; er rennt besinnungslos den Davonfahrenden nach.

Wilfrid überrennt in possenhafter Hast viele ihm Begegnenden und hat nur den Wagen im Auge. So prallt er u. a. mit einem Burschen zusammen, der biergefüllte Krüge trägt und ihn beim Zusammenstoß mit Bier übergießt. Wilfried steigt endlich in die nächstbeste Droschke und befiehlt dem Kutscher, den Wagen Emilias zu verfolgen.

Er holt den Wagen ein, ist aber in seiner Eitelkeit äußerst verlegen, als er mit den nach Bier duftenden Kleidern vor den Frauen erscheinen muß.

Er nimmt Braintop beiseite. Dieser reicht ihm ein Parfümfläschchen, mit dessen Inhalt sich der geckenhafte Tor parfümiert.

Wilfrid verabschiedet sich, indem er dringende Geschäfte zu Hause vorschützt, und fährt nach Brookfield.

Der Autor läßt zum Schluß seinen Philosopher also sprechen: "Wilfrid, thus setting a perfume to contend with a stench, instead of waiting for time, change of raiment, and the broad lusty airs of heaven to blow him fresh again, symbolizes the vice of Sentimentalism, and what it is always doing." (p. 441.)

54. Kapitel.

Wilfrid findet seine Angehörigen und Mrs. Chump in größter Aufregung. Er erfährt, daß Mrs. Chump Pericles eingeholt habe, um ihn versöhnlicher zu stimmen. Der Grieche habe der Witwe mitgeteilt, daß Mr. Pole bankrott sei und daß dieser ihre ihm anvertrauten Kapitalien verspekuliert habe.

Mrs. Chump wird vorläufig beschwichtigt, indem man die sensationelle Aussage des Griechen als grobe Lüge bezeichnet. Mr. Pole eröffnet Wilfrid, daß sich die Sache wirklich so verhalte, wie der Grieche angegeben habe; er bittet seinen Sohn, Mr. Pericles, der auf einen Schlag die Familie ruinieren könne, zu besänftigen.

Wilfrid, entsetzt ob der Aufgabe, Mr. Pericles, den er sich durch die öffentliche Züchtigung zum Todfeind gemacht hat, vor den Augen zu erscheinen, reist dennoch ab.

55. Kapitel.

Barretts Lebensumstände und tief wurzelnde Sentimentalität werden eingehend analysiert.

Cornelia erhält einen Brief Barretts, worin dieser dringend eine Unterredung mit ihr verlangt. Sie weigert sich, da sie im Hause ihres Vaters Sorgen und Scherereien genug hat. Jeden Morgen muß sie Mrs. Chump mit Champagner traktieren, um sie vor einer Reise nach London zu ihrem juristischen Ratgeber abzuhalten.

Adela ist nun mit Wilfrid in London, um die Versöhnung des Griechen herbeizuführen. Sie verkehren täglich bei Georgiana und Emilia. Letztere hat auch ihren Vater im Haus. — Merthyr Powys ist nach Italien vorausgereist.

Barrett schreibt noch einen bitteren Abschiedsbrief an Cornelia und trifft die letzten Vorbereitungen, um freiwillig aus dem Leben zu scheiden.

56. Kapitel.

Emilia wird in Gesundheit und frischem Lebensdrang geschildert, ferner ihr Verhältnis zu Wilfrid, der ihr unausgesetzt die Heiligkeit und Unverletzlichkeit ihres Eides, in England zu bleiben, in Briefen vorschwärmt.

Die Briefe Wilfrids bleiben plötzlich aus; Emilia, die sich durch die feierlichen Beschwörungen des berechnenden Liebhabers bedrückt fühlte, atmet wieder auf und entschließt sich, entgegen ihrem Schwur, dem Zug ihres Herzens zu folgen und nach Italien zu gehen, von dem gerade alle Zeitungen voll sind.

Emilia antwortet auf die Frage Georgianas, ob sie Merthyr liebe, ausweichend.

Es trifft plötzlich wieder ein Brief von Wilfrid ein, worin ein großes Unglück in der Familie Pole angedeutet wird.

In Emilia erwacht während dessen ein neues urkräftiges Lebensgefühl. An einem stimmungsvollen Abend mit erquickendem Nachtigallenschlag regt sich in ihrem Busen die alte Liedersehnsucht.

Sie empfängt verschiedene Besuche aus dem Bekanntenkreis der Poles; alle sprechen von sensationellen Vorkommnissen auf Brookfield.

Endlich erscheint Laura Tinley; sie erzählt die näheren Einzelheiten des Unglückes im Hause Pole (ihr sentimentaler Charakter wird dabei treffend beleuchtet).

Die Poles seien vollkommen bankrott. Sir Barrett habe sich unter romantischen Umständen erschossen. Seinen Tod will die verzweifelte Cornelia auf dem Gewissen haben. Mr. Pericles, der sich bei den Tinleys befinde, habe die Poles in seiner Gewalt. Wilfrid habe sich herabgelassen, ihn wegen der Züchtigung um Verzeihung zu bitten. Mr. Pole, der schon den Tag der Vermählung mit Mrs. Chump bestimmt hatte, habe beim Anblick der Leiche Barretts einen schrecklichen Nervenchock erlitten und sich in diesem Anfall als Bettler und Betrüger bezeichnet. Außerdem habe er eingestanden, daß er mit den Geldern der Mrs. Chump Mißbrauch getrieben habe. Mrs. Chump habe sofort ein gerichtliches Verfahren angestrengt. — Endlich ersucht die heuchlerische Laura die Sängerin, bei Pericles ein gutes Wort für die Poles einzulegen. Emilia ist sofort dazu bereit. — Sie bittet dann Georgiana um Geld; diese gesteht die Unzulänglichkeit ihrer Geldmittel. Emilia glaubt zu fühlen, daß ihre Stimme wieder vollkommen hergestellt sei. — Sie entschließt sich dann, auf jeden Fall Hilfe für die Poles zu schaffen.

57. Kapitel.

Emilia teilt Wilfrid mit, daß ein mit ihm verabredetes Zusammentreffen augenblicklich nicht stattfinden könne.

Der „Philosopher" erklärt Wilfrids Zustand.

Wilfrid ist über die Absage verletzt. Er beobachtet Captain

Gambier, der eben von Emilia kommt und ihre Nähe genießen konnte. Gereizt über den anscheinend glücklichen Nebenbuhler stellt er ihn zur Rede wegen seines auffallenden Bruches mit seiner Schwester Adela. Der Kapitän erklärt, daß der Bruch auf Veranlassung Adelas erfolgt sei.

Wilfrid, durch diese tatkräftige Leistung Adelas angespornt, will sich ebenfalls zu der Tat aufraffen, sein Verhältnis zu der ihm verhaßten Charlotte zu lösen.

58. Kapitel.

Prachtvolle Mondnacht. Emilia singt, wie am Anfang des Romans, an ihrem Lieblingsplatz in stimmungsvoller Waldlandschaft. Im Einklang mit der Umgebung und dem erschallenden Nachtigallensang berauschen die wunderbaren Weisen der Sängerin den Schöngeist Runningbrook wie eine dem Busen der Natur entquellende Stimme.

Emilia hat ihre Bekannten als Zuhörer eingeladen.

Wilfrid, Laura Tinley, Pericles, Charlotte etc. lauschen dem Gesang. Charlotte muß ungesehen anhören, wie der von Emilias Wesen trunkene Wilfrid dieser seine Liebe gesteht. Charlotte tritt kurz entschlossen vor und gratuliert Emilia, die aber dankend ablehnt, zu ihrem Liebhaber. Dem durch das plötzliche Erscheinen Charlottes überraschten Wilfrid imponiert schon wiederum das sichere Auftreten der Weltdame.

Emilia klagt ihrem Freund Tracy, daß sie ihre Freiheit auf drei Jahre an Pericles für das Konservatorium Mailand verkauft habe, daß sie dadurch wohl die Poles gerettet, aber dafür ihre patriotischen Verpflichtungen und ihrer Freundschaft zu Merthyr aufs Spiel gesetzt habe.

59. Kapitel.

Der Patriot Marini kommt verwundet, den Arm in der Binde, in England an.

Schilderung der politischen Stimmung in England gegen Italien.

Auch Merthyr trifft wieder ein, ebenfalls verwundet; er begegnet am Bahnhof Mrs. Chump, die von ihrem Anwalt kommt und sich nach Brookfield begeben will. Ihr Begleiter ist Braintop. Sie überschüttet den verdutzten Merthyr mit einer Flut von kunterbuntem Geschwätz, von dem einiges für ihn Interesse hat. Emilia sei ganz allein nach Italien abgereist. Nur der verzweifelte Braintop habe ihr vom Hafen aus den letzten Scheidegruß zugewinkt. Sie sei ganz in der Gewalt des Griechen. Sie selbst, Mrs. Chump, habe von Mr. Pole eine Summe Geld bekommen, worauf sie den gegen ihn angestrengten Prozeß wieder rückgängig gemacht habe.

Merthyr wohnt der Aufnahme der für Brookfield wieder zurückgewonnenen Mrs. Chump bei.

Mr. Pole scheint nun von einer Heirat mit Mrs. Chump absehen zu wollen.

Zwischen diesen Einzelheiten weist der Autor in kargen Andeutungen auf die völlige Niederlage der Damen Pole hin, auf das

Scheitern ihrer sentimentalen Pläne in bezug auf Emilia, die nun selbst als Retterin der Poles aufgetreten ist, anstatt von diesen als gesellschaftliches Objekt begünstigt und präsentiert zu werden.

Die allerletzten Ereignisse werden zusammenfassend und klar in einem temperamentvollen Brief Emilias an Merthyr geschildert: Emilia habe Mr. Pericles durch ihre Verpflichtung zu dreijährigen Studien am Konservatorium Mailand mit den Poles versöhnt. Während dieser Zeit in Mailand habe sie sich auch von allen politischen Bestrebungen und von jedem brieflichen Verkehr fernzuhalten.

Aus dem Brief erfährt man ferner, daß in Oberitalien eine für die Aufrührerischen unglückliche Schlacht stattgefunden habe. Die Ankunft der beiden verwundeten Marini und Merthyr in England ist daraus erklärlich.

Der ganze Brief ist erfüllt von den leidenschaftlichen, beinahe an Anbetung grenzenden Gefühlen der Sängerin für Merthyr. Doch spricht sie von ihm nur als von einem Freund und Genossen; von Liebe zu ihm scheint noch keine Rede zu sein.

I. Schluß

M.'s Romane bestehen in ihrem Wesen aus einer Reihe von dramatischen Szenen, deren Zwischenpausen durch die Monologe des Autors, d. h. durch die Motivierungen, die direkten psychologischen Analysen ausgefüllt sind; aber selbst wenn die Handlung in raschem Fluß ist, wenn die Charaktere in heißem Wortgefecht begriffen sind, kann der Autor mit seinem persönlichen Anliegen nicht ganz schweigen; er wirft subjektive Sentenzen dazwischen, um die Dinge ja nicht aus dem Bannkreis seiner Philosophie zu lassen und um die Führung des Lesers nicht zu verlieren. Überall spürt der Leser die starke Persönlichkeit des Dichters, dieses erfahrenen, klugen und feinfühligen Mannes, der die Torheiten und Verirrungen der besten Menschen zeigt und dadurch erzieherisch wirken will, dessen ethische Prinzipien auf festem Grund und Boden stehen, dessen ernster Glaube an die fortschreitende Menschheitsentwicklung kein melancholisches oder gar pessimistisches Gefühl aufkommen läßt, der aber warnend auf das Verhängnis der menschlichen Taten hinweist. — So besteht denn M.'s Kunst darin, die persönlichen Wünsche und Meinungen des Autors in Handlung umzusetzen, seine tiefe Weltanschauung in den Romanen niederzulegen. Den Trägern seiner Ansichten verhilft er mit allen dramatischen und epischen Mitteln zur Plastik. Bald wachsen die Ideen auf kurze Augenblicke über die Personen hinaus und überwuchern und verwischen ihr Bild, bald stehen die Personen wieder mit solcher Deutlichkeit und Lebensfülle vor uns, daß wir ihresgleichen nur beim größten Menschenbildner, bei Shakspere finden können. Und welche Mannigfaltigkeit der Gestalten. Da ist die süße Lucy Desborough, die wie Shakspere's Juliet konnte "teach the torches to burn bright", die stolze, herbe Carinthia, die wie Constance

"will instruct her sorrows to be proud", ferner die sentimentale, unermüdliche Abenteuerin Countess de Saldar, die sich und ihren Bruder Evan H. durchaus in die bessere Gesellschaft einschmuggeln will und die doch trotz ihrer gewissenlosen Ränkesucht und ihrer vulgären Manieren niemals die Teilnahme der Leser verliert, da ist die zungengewandte Mrs. Mountstuart, die ihre scharfen Bonmots über sämtliche Personen ihres Bekanntenkreises losläßt und die in zärtlicher Sorge über ihren hohlen Abgott Sir Willoughby wacht; da ist dieser wichtigtuerische Landedelmann selbst, der seine verschiedenen Bräute mit pathetischen Reden bearbeitet und sehen muß, wie jene Frauen, trotz aller seiner Vorzüge immer merklicher seinem Einfluß entgleiten; da ist der törichte youth Algeron Blancove, der sich Zigarren kauft, um sich vor übermäßiger Freigebigkeit zu schützen; da ist der bedächtige Austin Feverel, den niemand lachen sah und der durch seine gutgemeinten pädagogischen Absichten die ihm teuersten Menschen zugrunde richtet; da ist der trockene Master Gammon, den nur ein Erdbeben aus seiner phlegmatischen Ruhe und Wortkargheit hätte stören können. Alle diese Charaktere sind dem Dichter ans Herz gewachsen, über allen schwebt unsichtbar das feine ironische Lächeln des Autors, der Comic Spirit, als Wächter der Gesundheit, Kraft und Stärke. Die meisten M.'schen Haupt-Charaktere gehören der englischen Aristokratie an und auch die vorkommenden Bauern und Tagelöhner haben gewöhnlich ihre Beziehungen zu den adeligen Landsitzen. Die Vertreter der Finanz und Industrie sind seltener, es gehören z. B. zu ihnen der Kaufmann Mr. Pole ("Sandra B."), der Bräuer Andrew Cogglesby ("Evan H.").

M. ist der Dichter des mächtigen, weltbeherrschenden und selbstbewußten Englands aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, jenes Englands, das noch nicht in nervöser Angst vor einer angeblich drohenden deutschen Invasion zusammenzuckte, sondern das die Beherrschung, aber auch die Erziehung und Gesundung der Menschheit durch englisches Wesen als Aufgabe und Zweck der Weltordnung ansah. Besonders in "Lord Orm." wird dieser allerdings gemäßigte Imperialismus angedeutet. Die wichtigsten Organe und Führer waren zu jener Zeit (und sind sie es nicht noch heute?) die Aristokraten; bei ihnen konnte M. auch am ehesten sein Ideal der gleichmäßigen körperlichen und geistigen Kultur des Menschen verwirklicht finden. Daher das aristokratische Milieu aller Romane. Wer England kennen lernen will, dem kann man M.'s Romane zum Studium empfehlen. Seine männlichen Hauptpersonen sind Aristokraten, die er in allen Licht- und Schattenseiten dargestellt hat, jene vornehmen Gestalten, die ihre Gefühle stolz verbergen, die sich viel in freier Luft bewegen und ihren Körper in allen Übungen schulen, in deren Wesen aber auch jene "studied brutality" liegt "for which no one can match an English Aristocrat",[1]) jene selbstherrlichen kleinen Tyrannen, die das Weib mehr als Sache, als Besitzgegenstand ansehen, denen ein Wettrennen über alles geht, die in Geldnot lieber die Schmuckgegenstände ihrer

[1]) R. L. Galienne G. M. (p. 196).

Frau, als das Rennpferd im Stall verkaufen, wieviel Angriffspunkte bieten sie der Komödie, und wie liebevoll hat sie M. trotz alledem behandelt.

M.'s Kunst muß seinen philosophischen Tendenzen und Wünschen dienstbar sein. Die Hauptrichtungen sind: die Erziehung der jungen Männer zu würdigen nationalen und kosmopolitischen Kulturträgern, und die Befreiung und selbständige Bildung der Frauen, die die Mütter der herrlichen Zukunftsmenschen werden sollen. Daß M.'s Romane einen so ernsten Gehalt haben, eine so tiefe Weltanschauung, das ist ihr Vorteil, daß sie so viele Dunkelheiten und Unbequemlichkeiten für den Leser enthalten, ist auf Rechnung des Stils und des subject-matters, des Stoffes, zu setzen. M. hat die alten leeren, abgegriffenen Phrasen und Bilder der Sprache zerschlagen und zerrissen, seine neuen Wörter und Sätze bluten noch von diesem Prozeß; anfangs schmerzen sie die Augen und Ohren des Lesers, der aber bald für das in M.'s Zeilen strömende Leben empfänglich wird. Den Müßiggängern, die nach billigem Zeitvertreib jagen, können M.'s Romane zur Hölle werden; ihnen kann man nur warnend zurufen: Lasciate ogni speranza voi ch'entrate! Aber die ernsten Wahrheitssucher, die mit G. Eliot's Seelenanalysen und feinen Motivierungen vertraut sind — M. ist allerdings noch viel feiner und tiefer — die die ernste Charakterkomödie des "Misanthrope" in sich nachzittern fühlten und die darauf gefaßt sind, bei M. in gewisser Beziehung, eine dem Molièreschen Aufbau verwandte Technik zu finden, die auch die robuste Naturkraft und die lieblichen Frauengestalten Shakspere's zu schätzen wissen und die schließlich vor einem schwierigen und oft unzugänglichen, aber suggestiven Stil wie dem Browning'schen nicht zurückschrecken: solche Leser die M.'s Romane "not page by page like the ordinary novel, but line by line" [1]) in sich aufnehmen, gehören vielleicht zu dem Publikum, das sich der Dichter gewünscht hat: "At present, I am aware, an audience impatient for blood and glory scorns the stress I am putting on incidents so minute, a picture so little imposing. An Audience will come to whom it will be given to see the elementary machinery at work: who, as it were, from some slight hint of the straws, will feel the winds of March when they do not blow." [2])

---

[1]) "The Saturday Rev." Nov. 15, 1879: "The Egoist".
[2]) "R F." XXV (p. 189).

Vita

Der Verfasser dieser Abhandlung wurde geboren am 10. April 1884 zu Pettendorf, Bez.-A. Bayreuth, als Sohn des † Landwirts und Bürgermeisters Georg Brendel. Er besuchte nach der Volksschule seines Heimatsortes die K. Kreisrealschule zu Bayreuth bis 1902, unterzog sich 1904 als Privatstudierender der Absolutorialprüfung am K. Realgymnasium Würzburg und widmete sich dann bis 1909 auf den Universitäten München, Leipzig und Genf dem Studium der neueren Sprachen.

Nach Erledigung des Militärjahrs und der Prüfungen für das Lehramt in den neueren Sprachen leistete er das pädagogisch-didaktische Seminarjahr am K. humanistischen Gymnasium Erlangen ab.

Seine akademischen Lehrer, deren er in dankbarer Verehrung gedenkt, waren: Birch-Hirschfeld, Cohen, Davies, Wülker, Bouvier, Thudichum, Ritter, Breymann, v. Heigel, Lipps, Pfänder, Schick, Sieper, Simon, Wells.

Herrn Professor Dr. Sieper dankt der Verfasser ganz besonders für das Interesse, das er der vorliegenden Arbeit entgegenbrachte und für die freundlichen Ratschläge, womit er sie unterstützte.

München, im Juni 1912.

Der Verfasser

ADAM BRENDEL